DAS NORDDEUTSCHE THEATER: EIN NEUER BEITRAG ZUR DEUTSCHEN THEATERGESCHICHTE

Heinrich Laube









Das

Norddeutsche Theater.

Von

Heinrich Laube.



Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber

1872



Das norddeutsche Theater.

Das

Norddeutsche Theater.



Ein neuer Beitrag

zur

Deutschen Theatergeschichte.

Von

Heinrich Laube.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1872.

Vorwort.

Ich habe mein Buch über „das Burgtheater" einen „Beitrag zur deutschen Theatergeschichte" genannt, und möchte nun in dem folgenden Buche diesen Beitrag vervollständigen, indem ich übersichtlich die Entwickelung des norddeutschen Theaters skizzire, die charakteristischen Formen und Gebräuche des norddeutschen Theaters aber schildere.

Die sich von selbst aufdrängenden Vergleiche mit den charakteristischen Formen des Burgtheaters, eines Haupttheaters in Süddeutschland, werden es wohl bis auf einen gewissen Grad klar machen: wie unser ganzes deutsches Theater beschaffen sei. Oder um bescheidener zu sprechen: wie es mir erscheint, der ich im Norden und im Süden unseres Vaterlandes mit unserer Bühne lange Zeit und gleichsam officiell beschäftigt gewesen bin.

Den Mittelpunkt für das Norddeutsche Theater soll die Leipziger Bühne bilden, welche ich anderthalb Jahre

dirigirt habe. Sie ist nicht gerade ein Typus des norddeutschen Theaters; einen solchen giebt es überhaupt nicht, denn die Haupttheater in Norddeutschland, die von Berlin, von Hamburg und von Dresden, unterscheiden sich mannigfach von einander. Aber was ihnen gemeinschaftlich ist, das findet sich auch in Leipzig. Es ist dies ein ruhigeres, besonneneres, etwas langsameres Wesen, Auffassen und Aufnehmen, als wir's in Süddeutschland finden. Im Norden wird ein stärkerer Accent auf den Inhalt gelegt, im Süden auf die Form; im Norden steht der Charakter in erster Linie, im Süden das Talent.

Ich meine, dies werde sich in dem folgenden Buche deutlich herausstellen. Und da Beides, Charakter wie Talent, nöthig ist für eine volle Kunst, so liegt der Schluß nahe: wir ergänzen auch hierbei einander wohlthätig im Norden und Süden des Vaterlandes, und wollen froh sein, daß wir eng zu einander gehören.

Wien, im November 1871.

Heinrich Laube.

Inhaltsverzeichniß.

Das norddeutsche Theater.

I.

Die Neuberin. Lessing. Das Hamburger Theater. Schröder. Der alte Schmidt. Lenz. Baison. Maurice. Das Berliner Theater. Iffland. Graf Brühl. Die Bethmann.

Die Gründung und erste Entwicklung des deutschen Theaters hat ihre Stätte in Norddeutschland gehabt. Das hängt mit der Reformation zusammen, welche die allgemeine Bildung rasch gefördert und mit ihr das Bedürfniß geistiger Unterhaltung verbreitet hat. Was in Wien erst Kaiser Joseph erzwingen mußte, das entstand in Norddeutschland von selbst, weil das große Publicum unterrichteter war, und in seinen Vorkenntnissen mehr Befähigung hatte, ein ernstes Drama zu verstehen und zu schätzen.

Eine andere Frage ist es, ob das norddeutsche Publicum künstlerisch eben so begabt ist als das süddeutsche.

Es ist bekannt, daß die Schauspielerin und Theater-Directorin Caroline Neuber, die Neuberin genannt, eine energische Frau aus dem sächsischen Voigtlande, den Hanswurst von der Leipziger Bühne verbannte. Dies war ein Signal, daß höheres Schauspiel alleinherrschend werden sollte.

vorherrschend jedenfalls. So wenigstens faßte es Lessing auf, der wichtigste Mann für die Gründung des deutschen National-Theaters. Er lebte damals als Studiosus in Leipzig, wo Gottsched diesen Kriegsact gegen die extemporirte Posse veranlassen half. Gottsched hatte nur die declamatorisch-heroische Tragödie französischen Styles im Auge, Lessing aber sah weiter und sprach sehr bald seinen Zweifel aus, ob die Bühne „Hänschen“ überhaupt entbehren könnte. „Hänschen“ würde sich nur etwas gebildeter halten müssen.

Unter allen Umständen aber war dieser Act gegen den Hanswurst, das heißt gegen die extemporirte, rohe Komödie von großer Bedeutung für das deutsche Theater, und Leipzig kann den Anspruch erheben, daß von seiner Mitte aus eine entscheidende Wendung unserer Theater-Entwicklung ausgegangen sei.

Aus seiner Mitte kam denn auch der Mann, welcher das Gesetzbuch entwarf für das deutsche Original-Schauspiel; derselbe Studiosus Gotthold Ephraim Lessing, ein Pastorssohn aus Kamenz in der Oberlausitz, welcher in Hamburg seine Recensionen schrieb. Die Sammlung derselben heißt Dramaturgie und ist noch heute das Beste, was unsere Literatur in diesem Fache aufzuweisen hat.

Zum Theile dadurch wurde Hamburg frühzeitig ein Hauptort für das deutsche Theater.

Vorher waren kleine Residenzen in Norddeutschland die Brut- und Pflegestätten des deutschen Theaters: Schwerin in Mecklenburg, Braunschweig und, allen übrigen voraus,

Gotha. Hier wirkte Eckhof, einer der besten Schauspieler in jener anfänglichen Epoche.

In Süddeutschland hielt nur Mannheim gleichen Schritt mit den Anstrengungen für eine gründliche Organisation.

Hamburg, wie gesagt, überholte alle durch die kritische Beihilfe Lessing's, eine wirkliche Beihilfe, weil Lessing's Kritik die Splitterrichterei vermied, und den Aufbau zum Zielpunkte nahm. Er suchte für den noch wüst umhertastenden Theaterstaat Gesetze aufzufinden, allgemein giltige Gesetze. Er wurde unser Aristoteles.

Lange konnte er dies allerdings nicht treiben, weil eine gründlich wirksame Theaterkritik wie Theaterführung immer so viel persönliche Interessen der Schauspieler und des Publicums berührt, daß Parteiung entsteht und jegliche verletzte Eitelkeit maßlosen Widerstand erhebt. Solche Theater-Reformen sind immer Feldzüge, und endigen immer mit Katastrophen. Auch Lessing mußte abbrechen, weil die Schauspieler die Wahrheit, die Theaterdichter das Urtheil nicht vertrugen; aber sein Feldzug erwies sich hinterher als ein siegreicher; denn die von ihm gefundenen und begründeten Grundsätze blieben bestehen, ja sie wurden Gesetzbuch für das deutsche Theater.

Hamburg selbst hatte außerdem noch das Glück, den abziehenden Gesetzgeber nach kurzer Zwischenzeit ersetzt zu sehen. Nicht durch einen Mann gleicher Beschaffenheit, wohl aber — und dies war ein Vortheil — durch einen großen Schauspieler, welcher Lessing zu würdigen und dessen Theorie

zu bethätigen wußte. Die Praxis trat in Hamburg unmittelbar in die Fußstapfen der Theorie. Der Mann war Ludwig Schröder. Talentvoll und in seltenem Grade schöpferisch, hat er das deutsche Theater außerordentlich gefördert. Neben Lessing ist er der wichtigste Mann in der Begründung desselben. Seine Lebensgeschichte von Meyer giebt Auskunft darüber, wie seine Bearbeitung und Einführung Shakespeare's, wie seine erstaunliche Productivität immer geleitet und beherrscht wurde von guten Absichten und zweckmäßigen Grundsätzen.

Auch er sah sich darauf angewiesen, in einzelnen Feldzügen zu wirken, weil die Parteiung eine gedeibliche lange Dauer unmöglich machte. Er ging nach Wien, und half wesentlich zum Aufbau des Burgtheaters, und kehrte, auch in Wien durch feindliches Parteiwesen der Regie verdrängt, doch wieder nach Hamburg zurück, nochmals die dortige Direction übernehmend, obwohl er alle Uebelstände Hamburgs vollständig kannte. Der Trieb des Schaffens spottet immer eine Zeitlang aller offenkundigen Hindernisse, und versucht wenigstens eine Zeitlang zu schaffen. So Schröder in Hamburg, obwohl er vorher wußte, daß keine sichere Dauer zu erringen wäre.

Er trat denn auch 1798 völlig zurück, ehe noch von Altersschwäche bei ihm die Rede war. Hamburg aber war durch ihn bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts das bedeutendste und schöpferischeste Theater Norddeutschlands geworden.

Selbst als Greis ließ er sich während der französischen Kriegsepoche 1811 noch einmal verleiten, das gesunkene

Hamburger Theater zu übernehmen. Der alte Schaffenstrieb konnte nicht zur Ruhe kommen. Diesmal kostete er ihn Vermögen und Gesundheit; die Kriegszeit ließ ein Gedeihen der Bühne nicht zu; zerrüttet zog er sich zurück. 1816 ist er zweiundsiebzig Jahre alt gestorben.

Mit ihm verlor Hamburg die Führerrolle in Norddeutschland. Aber es bewahrte sich in seinem Stadttheater noch lange eine achtungswerthe Stellung, und die guten Schröderschen Traditionen auf der Scene wie im Publicum hielten noch lange vor. Namentlich unter der Direction des sogenannten „alten Schmidt", eines originellen, tüchtigen Theaterführers. Eine Menge charakteristischer Anecdoten von ihm haben ihn überlebt und sind noch heute Unterhaltungsstoff in den Schauspielerkreisen. Alle gipfeln in der unerschütterlichen Strenge für einfache, wahrhaftige Darstellung und für ein gediegenes Ensemble. Eine manierirte Effectspielerin zum Beispiele hat eben ihre übertriebenen „Drucker" losgelassen bei ihrem Abgange, und tritt unter rauschendem Applause in die Couliſſe, von welcher aus Director Schmidt zugesehen. Freudestrahlend über den sie begleitenden Beifall ruft sie siegesvoll dem alten Herrn die Frage zu: „Nun, Director, wie habe ich gespielt?" Und der alte Schmidt antwortet unbefangen: „Niederträchtig". Im vierten Acte der „Jungfrau von Orleans", als bei den Donnerschlägen und der Verfinsterung der Scene Alles entsetzt von der Bühne eilt, bleibt der Erzbischof, ein harthöriger Statist, unerschütterlich stehen und hindert den Fortgang der Scene. Umsonst ruft man ihm

aus den Coulissen zu: Abgehen! Abgehen! Er bleibt felsenfest stehen, und die Lächerlichkeit zieht herauf wie eine drohende Wolke. Da schreitet Vater Thibaut, der alte Schmidt, die Wuth im Herzen, hinaus und sagt mit gepreßter Stimme: „Darf ich Eurer Eminenz meinen Arm anbieten?“ Dabei faßt er den hartnäckigen Kirchenfürsten krampfhaft am Arme, und führt ihn respectvoll hinweg, die Wolke der Lächerlichkeit glücklich zerstreuend. — Er war stets auf der Bühne, bei der Probe wie bei der Vorstellung, und leitete Alles bis in das unscheinbarste Detail, die Richtigkeit und Würde seiner Kunst wie ein Argus behütend, den Sinn und Geist der Stücke wie jeder Rolle mit gutem Verstande aufrechthaltend. Aus seiner Schule gingen denn auch gediegene Darsteller hervor, wie der alte Weiß, ein kleiner lahmer Mann, welcher auf dem Berliner Hoftheater die einfachen, ehrlichen Formen der Darstellung standhaft festhielt, als dort schon zahlreiche moderne Manierirtheiten hereinbrachen.

Einer der letzten Träger dieser guten Hamburger Schule, welche namentlich ans Burgtheater einzelne tüchtige Kräfte, wie Costenoble, abgegeben, war der Liefländer Lenz, ein Heldenvater Eßlair'schen Genres, den ich noch vor dreißig Jahren spielen gesehen, als er, dem Erblinden nahe, seinen Rücktritt feierte unter pietätvollem Beifalle des Hamburger Publicums. Die Aelteren dieses einst so soliden Publicums sagten damals: Mit Lenz tritt der Letzte ab von jenen gesunden Darstellern, welche natürliche Tüchtigkeit und Herzlichkeit ohne Flitter und Prunk in deutscher Weise auszudrücken wissen.

Der recht interessante Schauspieler Baison machte noch den letzten Versuch, dem Hamburger Stadttheater die einst hohe Bedeutung wieder zu gewinnen. Es war umsonst; der Tod raffte ihn plötzlich hinweg, und die früher sorgsam verweigerte, jetzt doch bewilligte Errichtung eines Concurrenz-Theaters gab dem berühmten Hamburger Stadttheater den Todesstoß.

Der kaufmännisch gefeierte Begriff der Concurrenz mag auch bei Kunstanstalten seinen Werth haben, wenn gewisse Vorbedingungen vorhanden sind. Unter diesen Vorbedingungen ist eine der ersten: ein hinreichend großes Publicum. Ob dies vorhanden sei für ernstes Schauspiel in einer Handelsstadt, welche bis in den späten Abend hinein arbeitet, und dann nur leichter Unterhaltung bedürftig ist, das haben die zahlreichen neuen Directionen des Hamburger Stadttheaters bis jetzt sämmtlich verneint.

So ist denn seit mehr als zwanzig Jahren Hamburg im norddeutschen Theaterleben nur dadurch bemerkbar geworden, daß sich im dortigen Thalia-Theater ein leichtes Unterhaltungs-Schauspiel, ein Lustspiel-Theater ausgebildet hat, welches von den Hamburgern gelobt und stark besucht wird, und welches unter dem sehr rührigen und geschickten Director Maurice ungemein viel neue junge Schauspieler zum Vorscheine gebracht hat. Man rühmt die Ordnung und Sorgfalt der Leitung und das immer fleißig vorbereitete Zusammenspiel. Das ist immerhin ein gutes Beispiel, wenn man auch sagen muß, daß dieses eingeübte Zusammenspiel nur mechanisch

eingeübt ist, und des geistigen Fluidums entbehrt. Um dieses Mangels willen übt das Thalia-Theater nicht den Einfluß aus, welchen es auf die meist nachlässiger geführten deutschen Theater ausüben könnte kraft seiner sorgsamen Führung.

Berlin brachte im vorigen Jahrhundert dem Aufbau eines deutschen National-Theaters keine nennenswerthe Unterstützung, obwohl es schon damals die wichtigste Hauptstadt in Norddeutschland war. König Friedrich der Große, welcher Berlin dazu machte, nahm nur Interesse an französischer Literatur, und gewährte dem sich entwickelnden deutschen Schauspiele gar keine Aufmerksamkeit. Lessing lebte längere Zeit in Preußen, in Breslau, in Berlin, in Potsdam und schrieb seine „Minna von Barnhelm“ sogar in wohlwollend preußischem Sinne, aber irgend eine Anerkennung dafür fand er in Berlin nicht. Wie jeder andere Autor mußte er sich damit begnügen, daß die Döbbelin'sche Truppe seine Stücke mit mittelmäßigen Kräften aufführte, nachdem sie durch Aufführung an anderen Orten empfohlen waren. Das Berliner Publicum allerdings erwies sich einsichtsvoll und entgegenkommend für Lessing's Productionen.

Unter den damaligen Verhältnissen waren in Residenzen eben nur die Höfe maßgebend für alle öffentlichen Unternehmungen, und so entwickelte sich denn auch das Theater in Berlin erst zu größerer Bedeutung, als es Hoftheater und als Iffland Director desselben wurde. 1796 übernahm er die Direction der „Nationalbühne“ — so lautete damals überall der beliebte Titel — in Berlin, und er hat sie mit Umsicht

und Tüchtigkeit geführt. Namentlich ist er in lebendigen Verkehr getreten mit Goethe und Schiller, obwohl die ihm eigene Richtung des bürgerlichen Dramas in den literarischen Schatten gestellt wurde durch die dramatischen Dichtungen dieser großen Poeten, und obwohl er nicht unbegründete Bedenken trug, daß äußerlicher Pomp, wie der Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans", das Publicum an äußerlichen Aufwand gewöhnen und der Hingabe an innerliche Conflicte entwöhnen könnte. Trotzdem sehen wir ihn stets beflissen, die Schiller'schen Stücke so rasch und so gut als möglich darzustellen. Für den „Wallenstein" zum Beispiel wurde auch seine Inscenesetzung von Wichtigkeit, da er im Heldenspieler Fleck den besten Darsteller des Friedländers bieten konnte. Ja er war lebhaft thätig dafür, daß Schiller nach Berlin berufen würde.

Bemerkenswerth ist es, daß die Schiller'schen Stücke im damaligen literarischen Berlin eine überaus strenge, ja abfällige Kritik erdulden mußten. Belletristische Zeitschriften waren in jener Zeit die entscheidenden Tribunale, und eine solche, „Der Freimüthige" in Berlin, ging mit dem armen Schiller und seinen „Excentricitäten" wie mit Geschmacklosigkeiten wegwerfend ins Gericht. Das Publicum war glücklicherweise anderer Meinung.

Leider fiel Iffland's Berliner Direction in die 1806 über Preußen hereinbrechenden Franzosenkriege, welche bis an seinen Tod (1814) dauerten. Auch in den Jahren, welche keine unmittelbaren Kriegsjahre für Preußen waren (1808

bis 1812), drückte französische Invasion und brutale Einmischung das bürgerliche Leben fortwährend dergestalt, daß kein freies Aufathmen, kein Behagen, kurz kein Zustand einkehren konnte, welcher dem Gedeihen eines Theaters nothwendig ist. Iffland hat dabei immer gethan und erreicht, was nur immer zu thun und zu erreichen war, und für Berlin eine gute, ihn überdauernde Tradition der Schauspielkunst gegründet.

Seine Nachfolger haben lange von dieser Tradition gelebt, und man kann nicht sagen, daß Einer von ihnen Etwas zugethan hätte in der organischen Bildung der Schauspielkunst. Graf Brühl, welcher die nun folgenden Friedensjahre in langer Folge für sich hatte, war thätig, aufmerksam und gewissenhaft. Er suchte das Theater in Verbindung zu erhalten mit den literarischen Größen, insbesondere mit Goethe, und führte einen gewissen großartigen Styl ein. Es wurde besonders viel gethan für die äußerlichen Dinge des Theaters, für Costüm, Decoration und Requisiten. Die Costüme namentlich wurden mit möglichster historischer Treue entworfen und wurden in den Kunsthandel gegeben. Ich habe als junger Gymnasiast diese colorirten Könige und Helden und interessanten Damen voll Bewunderung copirt und bin überzeugt, daß hiedurch eine starke Einwirkung auf das Costümwesen des deutschen Theaters ausgeübt worden ist. Eine gewisse Feierlichkeit herrschte damals am Berliner Hoftheater, und die Regierung desselben athmete einen schweren Ernst. Ohne Zweifel wurde dadurch das Ansehen des Theaters gehoben,

und die Brühl'sche Epoche gilt noch heute für die würdigste und vornehmste. Graf Brühl empfand auch das Bedürfniß, höheren poetischen Zwecken gerecht zu werden, und sein Briefwechsel mit Dichtern entspricht ganz dem Ernste seiner sonstigen Directions-Grundsätze. Namentlich an Goethe schrieb er mit einer außerordentlichen Deferenz über theatralische Dinge. Leider handelte es sich dabei um künstliche Productionen des alten Dichterfürsten, der trotz langer Theaterführung nie eine besondere Fähigkeit gezeigt hat für die eigentliche dramatische Macht der Bühne. Da machen denn die hingebenden Aeußerungen des Grafen Brühl mehr den Eindruck eines begeisterten Dilettanten, als den eines kundigen Führers. Ueberhaupt sucht man in dieser lang andauernden Brühl'schen Führung vergebens nach Spuren irgend einer innerlichen Schöpfungskraft, irgend einer befruchtenden geistigen Potenz. Styl! Styl! Stattliche Formen! Große Absichten! Würdiges Wesen! Das waren die Losungsworte, denen man nachstrebte. Gewiß sehr verdienstliche Worte und ein sehr lobenswerthes Streben.

Ein Theaterführer ist wie ein Heerführer darauf angewiesen, daß ihm talentvolle Generale und brave Truppen zu Gebote stehen. Kann er sie selbst schaffen und heranbilden, um so besser, um so rühmlicher. Weiß er sie wenigstens zu schätzen und zu erhalten, so ist auch dies reinen Lobes werth.

Graf Brühl verdient dieses reine Lob. Er hat seine Schauspielkräfte zu schätzen und zu pflegen gewußt. Und das gute Glück hat ihm einige Talente ersten Ranges geschenkt. Die jetzt schon aussterbenden Berliner Theaterfreunde sprachen

immer voll Entzücken von ihrer Bethmann, welche offenbar eine darstellende Künstlerin vom schönsten Naturell gewesen ist. Varnhagen konnte nicht Worte genug des Lobes für sie finden. Nun muß man wohl stets starke Procente abziehen, wenn die älteren Leute von den Künstlern aus ihrer Jugendzeit erzählen. Die Jugend vergoldet Alles, und die Erinnerung windet aus natürlicher Selbstliebe auch noch prächtige Kränze um die vergoldeten Bilder. Aber ein sach- und fachgemäßes Nachfragen verschafft doch ziemliche Klarheit, ja beinahe Sicherheit; wie der Geschichtsforscher zur Klarheit und Sicherheit kommt, wenn ihm verschiedenartige Quellen zu Gebote stehen. Varnhagen unterließ nie, auch immer die eigenthümlichen Urtheile seiner Gattin Rahel mit anzuführen, und das letzte Contingent der alten Habitués vom Gendarmenmarkte, der würdige Buchhändler-Veteran Duncker, welcher neunzigjährig jüngst erst verstorben, der sogenannte Theater-Riese und Freund Teichmann, welche nun sämmtlich abgeschieden sind, haben mir jene Bethmann, geborene Flittner, früher verheirathete Unzelmann, so ausführlich wie mannigfaltig geschildert, daß ich ihnen getrost nachsprechen kann: sie war eine geniale Künstlerin. Vor allen Dingen ist sie einfach und wahrhaftig gewesen bei voller Fähigkeit zum Charakterisiren. Ich weiß deßhalb kaum zu sagen, was für ein Fach sie gespielt. Sie hat alle Fächer vertreten. Bald aus diesem, bald aus jenem Fache wird eine Rolle von ihr als vortrefflich bezeichnet. Naiv und zärtlich, sentimental und tragisch hat sie schöne und interessante Weiblichkeit darzustellen gewußt. In den ersten Vier-

ziger Jahren wurde ein Stück von mir, „Monaldeschi", im Berliner Hoftheater aufgeführt, und ich hatte die Rolle der Königin Christine nicht der Frau Crelinger zugetheilt, weil ich keinerlei declamatorischen Heroismus für diese verschrobene Königin wollte; ich hatte sie einer Lustspiel-Schauspielerin anvertraut, dem Fräulein Charlotte v. Hagn, welche von beweglichem, pikantem Geiste war, und mir deßhalb geeignet schien, diese launenvolle schwedische Fürstin recht in weiblicher Natürlichkeit darzustellen. Das gelang denn auch in den ersten Acten recht gut — „Wie die Bethmann! wie die Bethmann!" riefen applaudirend die älteren Herren. Und unter diesen älteren Herren waren Varnhagen und Alexander v. Humboldt.

Diese Bethmann, in der Theater-Geschichte wenig bekannt, wurde mir viel öfter und viel wärmer gepriesen, als der berühmte Schauspieler jener Berliner Zeit, welcher aller Welt bekannt ist, und für den Glanzstern des Berliner Theaters gilt.

II.

Ludwig Devrient. Goethe und Graf Brühl. Das Wolff'sche Ehepaar in Weimar. Düring — Stich — Crelinger. Das Privatleben der Schauspieler.

Jener Glanzstern des Berliner Hoftheaters war Ludwig Devrient. Er hat den Ruf eines glänzenden Genies in der deutschen Schauspielerwelt, und doch ist es schwer, wenn man näher zufragt, diesen Ruf zu beweisen. Wenn man näher zufragt! Das heißt: wenn man in allen Kreisen nachfragt. Ich habe namentlich in den Kreisen feinerer Bildung in Berlin oft geringschätzende Urtheile über Ludwig Devrient hören müssen, und wenn ich ihnen die große Wirkung entgegenstellte, welche ja doch Devrient's Spiel notorisch überall errungen, da entgegneten sie: „Ja, ja doch! Aber er war immer ungleich, selten vollständig, oft gewaltsam, und ganz gut nur in kleineren Aufgaben starker Sentimentalität, wie im „Armen Poeten", und grotesker Komik, wie im „Schneider Fips". Bei großen Charakteren gab es wohl auch außerordentliche Scenen, aber daneben gar oft Lücken". Fürst Pückler namentlich, welchen ich gründlich ausgeforscht über

Devrient, sprach am ungünstigsten über ihn. Vielleicht weil vornehme Leute von französischer Bildung überhaupt selten geeignet sind, unsere poetischen Ausbrüche starker Kraft unbefangen aufzufassen. Conventionelle Formen stehen ihnen im Vordergrunde, und die Verletzung derselben heißt ihnen Rohheit. Sie haben durch ihre französische Erziehung unseren nationalen Sinn verloren, welcher ohne Weiteres, ich möchte sagen instinctmäßig erkennt, was Macht deutscher Poesie ist. Beim Fürsten Pückler kam hinzu, daß er so lange in England gelebt und — wie aus den „Briefen eines Verstorbenen" zu ersehen ist — das englische Theater mit großer Aufmerksamkeit und Theilnahme beobachtet hatte. Berühmte Rollen von Devrient also, wie König Lear und Falstaff, stießen bei ihm auf englisches Vorurtheil, und es war mir deßhalb nicht vollgiltig, daß er diese Leistungen Devrient's absprechend behandelte. Insbesondere vermißte er den höheren königlichen Ductus im Lear und den Fion des kleinen Edelmannes im Falstaff.

Aber auch wenn ich das Vorurtheil in Abrechnung brachte, die Summe des Werthes, welchen er Devrient zugestand, war auffallend gering neben der Schätzung, welche man allgemein dem Talente Devrient's zuerkennt.

Ich selbst kann aus eigener Anschauung Nichts über ihn sagen. Ich habe ihn nicht gesehen, auch wenn ich ihn gesehen habe. In den ersten Zwanziger Jahren bin ich im Berliner Theater gewesen, und er mag wohl in Stücken gespielt haben, welche ich angesehen. Aber ich war ein unreifer Gymnasiast,

welchem Devrient's Name und Ruhm unbekannt waren und welcher ihn nicht bemerkte.

Er war von Breslau nach Berlin gekommen, und nach mehrfachen Zeugnissen fällt seine Blüthe in die Breslauer Zeit. Dort war er körperlich noch frisch. 1815 kam er nach Berlin; dort ist er siebzehn Jahre lang engagirt gewesen und 1832, noch nicht fünfzig Jahre alt, gestorben. Unregelmäßige Lebensweise, besonders der übermäßige Genuß starker Weine, hat seine Gesundheit untergraben, seine geistigen Kräfte geschwächt. In Breslau hat man nicht darüber geklagt, daß er seine Rollen nicht fest innegehabt, in Berlin aber wurde die Unsicherheit seines Gedächtnisses gar oft störend, die Hinfälligkeit seines Wesens gar oft peinlich.

Er stammte aus einer Kaufmannsfamilie in Berlin, und die drei Brüder Karl, Eduard und Emil Devrient, welche sämmtlich namhafte Kräfte am deutschen Theater geworden sind, waren seine Neffen. Die Familie soll aus Holland eingewandert sein, und der Name de Vrient wäre also nicht französisch auszusprechen, wie er ausgesprochen wird. Vielleicht ist er nur darum französisch gerathen, weil die zahlreiche französische Colonie in Berlin die Gewohnheit herbeigeführt hatte, die fremden Namen französisch auszusprechen.

Der junge Ludwig, welcher 1784 in Berlin zur Welt gekommen und frühzeitig die Mutter verloren hatte, ist ein trotziger, wilder Knabe gewesen. Frühzeitig schon ist er dem elterlichen Hause entlaufen. Wieder eingefangen, sollte er Handlungsdiener werden. Er hatte aber wohl zu Nichts weniger

Anlage, als zur kaufmännischen Laufbahn. In seinen letzten Lebensjahren war der Sinn für Ordnung in Geldangelegenheiten dermaßen in ihm zerrüttet, daß man seinen Cassenbestand in der Ofenröhre oder einem alten Topfe zu suchen hatte. Er hielt es denn auch nicht aus in dieser mercantilen Atmosphäre und wurde nach Potsdam gebracht zu einem Posamentirer, damit er dessen Handwerk erlerne. Von da entlief er zum zweitenmale, und ließ sich bei der Artillerie anwerben. Das paßte ihm natürlich auch nicht; er wurde frei gemacht und seinem Bruder mitgegeben zu einer Geschäftsreise nach Rußland. Auch hier machte er tolle Streiche, mußte zurück und gerieth nach Leipzig, wo sein Schicksal entschieden wurde. Er sah da im Theater den berühmten Schauspieler Ochsenheimer und faßte den Entschluß, selbst Schauspieler zu werden. Unter dem Namen Herzfeld trat er in Gera zum erstenmale auf, und zwar als Bote in der „Braut von Messina“. Mit dieser Lang'schen Truppe wanderte er von Gera aus weiter, und spielte in den kleineren sächsischen Städtchen ein Jahr lang. 1805 fand er eine Anstellung im Hoftheater zu Dessau. Hier zeigte sich's zum erstenmale, daß seiner Unruhe ein guter Kern innewohnte; denn obwohl er gefiel, wurde er auch dort wieder zweifelhaft, ob er bleiben und die begonnene Laufbahn fortsetzen sollte. Und zwar wurde er darum an der begonnenen Laufbahn zweifelhaft, weil er sich nicht hinreichendes Talent zutraute. „Ich bin nur eine Copie meiner Vorbilder, ich kann nichts Eigenes liefern!“ rief er aus. Ein Freund trieb ihn zu einer ent-

scheidenden Probe, indem er ihn veranlaßte, eine Rolle zu studiren, welche er noch von Niemandem spielen gesehen. Das that er, und der Kanzler Flessel aus dem Iffland'schen Stücke „Die Mündel" wurde gewählt. Der Erfolg war außerordentlich günstig, und nun faßte er Vertrauen und widmete sich ganz der Schauspielkunst. Von da an spielte er unter seinem eigenen Namen und verheirathete sich mit 21 Jahren. Leider starb seine Frau im ersten Wochenbette, und er verfiel allmälig wieder in ein regelloses Leben. Es nöthigte ihn, heimlich von dannen zu gehen.

In Breslau tauchte er 1809 wieder auf, und hier entwickelte sich nun in sechsjähriger regelmäßiger Thätigkeit sein außerordentliches Talent. Der Umfang desselben wird am deutlichsten mit Angabe von Rollen bezeichnet; er spielte den König Lear, Franz Moor, Coke (in der „Parteienwuth"), den Schneider Fips, den Kakadu und den Rochus Pumpernickel. Aus dieser seiner Breslauer Zeit haben wir Zeugnisse, zum Beispiele von Anschütz, daß er sorgsam und fleißig mit seinen Rollen beschäftigt gewesen. Am 1. April 1815 debutirte er im Berliner Hoftheater mit Franz Moor.

Was bedeutete er nun eigentlich? Denn der tiefe Eindruck, welchen er zurückgelassen, zeigt, daß er in der deutschen Theatergeschichte große Bedeutung gehabt.

Er bedeutete wohl die gewaltige Kraft des lebensvollen schauspielerischen Genius. Er traf, er ergriff, er riß fort, er enthusiasmirte. Wodurch? Durch Unmittelbarkeit des Ausdruckes.

Das ist zu entnehmen aus der Art, wie von seinen Erfolgen berichtet wird. Nicht die Form, nicht die Schönheit der Rede oder ähnliche Vorzüge werden von ihm geschildert, nein! im Gegentheil, sein Vortrag war in rhetorischer Form immer ungenügend. Aber der gewaltige Ausbruch in einzelnen Situationen, die überwältigende, plötzlich hervorbrechende Macht eines starken Naturells stehen immer im Vordergrunde, wenn von ihm erzählt wird. „Meine Gemahlin sollst du nicht sein — meine Maitresse sollst du werden“, diese Worte des Franz Moor hat er in einer so durchbohrenden Weise hervorgestoßen, daß der Zuhörer im Innersten getroffen und erschüttert worden ist.

Ein mächtiges Naturell im Ernsten wie im Heiteren ist er gewesen. Die Gegner nannten ihn deßhalb auch einen Naturalisten und warfen ihm vor, daß er nur im Bereiche roher Leidenschaft was vermocht habe, daß ihm alle Charakter-Rollen versagt gewesen, welche Bildung und Haltung erfordert hätten. Schon am Carlos im „Clavigo“ sei er gescheitert, desgleichen am Marinelli. Heute würde man ihn wohl einen Realisten nennen.

Jedenfalls ist kaum die Hälfte dessen, was in ihm lag, zur Wirksamkeit gelangt. Theils weil er durch liederliches Leben, zuletzt durch den Trunk, seine Kräfte abschwächte und erschöpfte, theils weil er unter die Regierung einer neumodischen Hof-Intendanz gerieth, für welche sein Talent eine uncivilisirte Ungeheuerlichkeit war. Sie dämpfte ihn so viel als möglich, sie hielt ihn zurück, sie schränkte ihn ein.

Vielleicht nicht in klarer Absicht, vielleicht nur unwillkürlich, weil sein dämonisches Wesen sie erschreckte, und weil es so gar nicht in Einklang zu bringen war mit dem ästhetischen Dilettantismus, welchen Graf Brühl im Verkehre mit Goethe und Weimar eingesogen hatte. Es war etwas ganz Anderes, wenn große Talente der realistischen Schauspielkunst nach Weimar selbst kamen und vor Goethe selbst spielten. Er war ein so reicher Poet, daß er die künstlerische Macht derselben immer dankbar aufnahm, auch wenn sie gar nicht in den schauspielerischen Codex paßte, welchen er auf seiner Bühne eingeführt. In Wahrheit war ihm dieser Codex nur so allmälig entstanden, weil ihn zunächst nur das am Theater interessirt hatte, was ihm nahe lag: Plastik und Harmonik. Er hätte gar Nichts dagegen gehabt, wenn Jemand neben ihm gewesen wäre, der diesen Codex erweitert hätte, wenn ihm Talente zugekommen wären mit der unmittelbaren Begabung für solche Erweiterung. Diese Kraft der Freiheit lag aber gar nicht im Bereiche eines bloßen Adepten, wie Graf Brühl einer war, welcher noch obenein durch Hofsitte und Hofton eingeengt wurde, und deßhalb die wilden Ausbrüche eines Schauspielers auf der Hofbühne doppelt peinlich empfand. Thatsächlich ist, daß Devrient zum Spielen von Rollen nicht gelangen konnte, welche ihm so nahe lagen wie Jago und Mephisto, und daß er Richard den Dritten erst spielen konnte, als er schon völlig gebrochen und oft nicht im Stande war, eine Rolle bis zu Ende zu spielen. Dies Abbrechen der Vorstellung, weil Devrient nicht weiter spielen konnte, war denn

auch wirklich ein triftiger Grund für die Direction, ihn von mancher großen Aufgabe fernzuhalten.

So ist es gekommen, daß Ludwig Devrient nur wie ein Meteor erscheint am Berliner Theater. Zu organischer Einwirkung auf das Wesen dieses Theaters ist er nicht gelangt, wenn er auch durch sein Beispiel die völlige Umwandlung des gut charakteristischen Iffland'schen Spielwesens in den sogenannten classischen „Styl" einigermaßen aufgehalten hat. Nur einigermaßen aufgehalten. Die Brühl'sche Absicht, die alte Schauspielschule von Eckhof, Schröder, Iffland zu verdrängen und, wie Brühl und mancher Literaturfreund wohl meinte, zu erhöhen, diese Absicht wurde siegreich durchgeführt: Berlin wurde der Hauptsitz des rhetorischen, des declamatorischen Schauspiels, des kalten Schauspiels. Die Machtvollkommenheit der neuen Intendanz, welche als bureaukratische Behörde auch überall in den künstlerischen Organismus eingedrängt wurde, wies alle künstlerischen Einflüsse weiter und weiter zurück, und da die Oper, mehr und mehr große Oper werdend, von derselben außen stehenden Behörde geleitet wurde, so verpflanzte sich der äußerliche Operngeschmack ebenfalls mehr und mehr ins Schauspielhaus.

Das bemerkte selbst Goethe, welchem übrigens die Deferenz des Grafen Brühl wohl schmeichelte. Es finden sich in seinen Briefen ironische Andeutungen, welche sich gegen die übertriebene Sorgfalt für äußerlichen Prunk richten.

Vom Goethe'schen Theater in Weimar hatte sich Graf Brühl zwei Hauptvertreter der kühlen rhetorischen Richtung

geholt: das Wolff'sche Ehepaar. Pius Alexander Wolff, ein gebildeter Mann, war durch seine Bildung ganz besonders geeignet, diese Umwandlung des Iffland'schen Theaters zu fördern. Die Regiestelle, welche ihm verliehen wurde, gab ihm dazu immerwährende Gelegenheit.

Wolff hatte ungenügende äußere Mittel, namentlich war sein Organ nicht zureichend für größere Aufgaben und sein Temperament nicht angethan für leidenschaftliche Rollen. Eine Schilderung seines Wesens aus der Zeit, da er noch Weimar angehörte, sagt von ihm: „Er spielt junge Helden und Liebhaber, auch Charakter-Rollen. In seinem Spiele spricht sich eine mehr als gewöhnliche Bildung aus, und der gute Anstand hört keinen Augenblick auf, sein Begleiter zu sein. Man merkt es jedesmal, daß er seine Rollen im strengsten Sinne des Wortes studirt habe, und bedauert nur, daß die Natur ihn etwas stiefmütterlich behandelte, indem sie ihm Kraft und Fülle versagte, noch mehr aber, daß sein reiner Kunstsinn augenscheinlich durch die Weimar'sche Schule mißleitet wurde. Auch er ist bereits dahin gebracht, die verschiedensten Charaktere blos durch das Costüme zu distinguiren und Leben ertödtendes Wortgepränge vertönen zu lassen; auch er überläßt sich leeren, nichtssagenden Bewegungen, welche mehr den Tanzmeister als den darzustellenden Charakter verrathen. Uebrigens fehlt es ihm, wie schon erwähnt, für das hohe Trauerspiel durchaus an Kraft und Leben, und selbst sein Ton verräth Kränklichkeit. Einzelne Rollen dieses jungen Mannes, als z. B. sein Tasso, beweisen deutlich, was unter

anderen Umständen aus diesem gebildeten Manne hätte werden können".

Wolff stammte aus Augsburg und hieß eigentlich von Leitershofen. Er studirte katholische Theologie und entsagte ihr, weil seine Neigung den Künsten zugewendet ward. Musik und Malerei beschäftigten ihn zuerst, dann kam das Liebhaber-Theater an die Reihe, und endlich — 1804 — die Reise zu Goethe nach Weimar, wo er mit kleinen Rollen begann. Er wurde die Veranlassung, daß „Torquato Tasso" auf die Bühne kam; Goethe scheint dies ursprünglich nicht beabsichtigt zu haben. Erst die leise, feine Art dieses gebildeten jungen Schauspielers, welcher ihm für die Hauptrolle geeignet erschien, hat die Inscenesetzung dieses nicht eben theatralischen Stückes zuwege gebracht. So wurde Wolff denn der erste Tasso-Darsteller und litt unter den Vorwürfen, welche diesem Drama als einem Buchdrama gemacht wurden. 1806 verheirathete er sich mit Fräulein Malcolmi und gastirte schon 1811 mit ihr in Berlin, mit geringem und sehr bestrittenem Erfolge. Damals dirigirte noch Iffland, und diese beiden Vertreter der Weimar'schen Schule wurden zu blaß, kühl und kraftlos befunden. 1816 debutirte er als neues Mitglied in Berlin mit dem Hamlet, seine Frau mit der Phädra.

Bekanntlich schrieb er auch Stücke, von denen sich „Preciosa" durch Weber's schöne Musik am Leben erhalten hat. Sie hatte — ohne diese Musik — zehn Jahre auf Annahme warten müssen. Iffland war nicht der Meinung gewesen, daß sie als Stück die Kosten einer Aufführung verdiente.

Die literarische Kraft, welche Wolff für seine dramatischen Productionen entwickelte, war nicht stark. Wie die meisten schriftstellernden Schauspieler benützte er mit mäßiger Geschicklichkeit bereits vorhandene Stücke, Scenen und Figuren. Der Schloßvogt Pedro zum Beispiele, die derb-komische Figur in der „Preciosa“, ist getreu aus einem alten Stücke copirt.

Ein werthvolles Mitglied der deutschen Bühne ist er übrigens unter allen Umständen gewesen, ein Vorgänger Seydelmann's und all derjenigen Schauspieler, welche den wohlthuenden Eindruck geistiger Begabung auf den Zuschauer machen, und die Achtung vor dem Komödienspiel wesentlich erhöhen. Weil ihnen die volle Kraft ursprünglichen Darstellungstalentes abgeht, werden sie besonders von den Schauspielern — diesen „abgekürzten Chroniken des Zeitalters“ (vor Erfindung der Journalistik) — geringschätzig beurtheilt. Für das Theater selbst aber sind diese Volontäre sehr werthvoll, denn sie nöthigen die traditionelle Routine neben sich doch immerhin zu einiger geistigen Anstrengung. Wolff selbst verfällt nur darum einer strengeren Kritik, weil seine Art zusammentraf mit Einführung einer neuen Schule — der Weimar'schen — und weil die Gebrechen dieser Schule just seinen eigenen Gebrechen Vorschub leisteten.

Seine Frau hat ihn lange überlebt. Er starb 1828 im besten Mannesalter an der Halsschwindsucht. Sie war ein Theaterkind, und hatte wohl ein stärkeres Talent. Ich habe sie noch gesehen, aber nur in älteren Lustspielrollen, und habe sie sehr angenehm gefunden trotz ihres klanglosen Organs.

Berliner Kenner geben denn auch zu, daß diese ihre letzte Periode die günstigste gewesen sei in ihrem Berliner Engagement. In tragischen Rollen ist sie gegen das Andenken der allgemein verehrten Bethmann nie aufgekommen. Was ich von ihr gesehen, athmete eine sehr anmuthige, reife Bildung. Je länger sie in Berlin war, desto weiter sind auch die künstlichen Manieren der Weimar'schen Zeit von ihr zurückgewichen. War doch er selbst beim Uebergange ins ältere und ins Charakterfach freier geworden und hatte Rollen wie den alten Feldern in „Hermann und Dorothea" mit wirklichem Erfolge gespielt, nicht blos mit jenem Achtungserfolge, welchen die doctrinären Kritiken so lange mühsam aufrechterhalten mußten gegen die natürliche Stimme des Publicums.

Im Goethe-Zelter'schen Briefwechsel findet sich über den Weggang des Wolff'schen Ehepaares von Weimar folgende charakteristische Aeußerung Goethe's: „Brühl hat uns Wolffs weggenommen, welches kein gutes Vorurtheil für seine Direction erregt. Es ist zwar nichts dagegen zu sagen, wenn man gebildete Künstler sich anzueignen sucht; aber besser und vortheilhafter ist es, sie selbst zu bilden. Wär' ich so jung wie Brühl, so sollte mir kein Huhn auf's Theater, das ich nicht selbst ausgebrütet hätte".

Dabei wollte er doch selbst Fräulein Düring von Berlin wegholen, wo die schönen Mittel dieser jungen Dame Aufsehen erregten. Dieses Fräulein Düring ist die als Madame Stich und Crelinger berühmt gewordene Schauspielerin, und ihre Anlagen entsprachen allerdings ganz besonders den Wei-

mar'schen Ansprüchen: eine schöne, hohe Gestalt, ein edles Antlitz, ein wohlklingendes Organ und eine Haltung des Körpers, welche sich für antike Stellung und Bewegung vorzugsweise eignete.

Und das Alles war aus der Volksmasse aufgetaucht. Man erzählt, daß dies junge Mädchen Apfelsinen — so nennt man im Norden, was im Süden Orangen heißt — zum Verkauf umhergetragen habe. Sie hat sich 1812 Iffland vorgestellt mit dem Wunsche, engagirt zu werden, und Iffland ist mit großer Lebhaftigkeit diesem Wunsche entgegengekommen. Er gehörte zu den Directoren, welche mit fast leidenschaftlicher Vorliebe junge Talente aufnehmen und zu fördern suchen, ja darin leicht zu viel thun und zu viel erwarten. So fand man auch damals in Berlin, daß er zu viel in Anspruch nähme für die junge Anfängerin, welche er in den „Hagestolzen" als Margarethe auftreten ließ, nachdem er ihr selbst die Rolle einstudirt hatte, und daß er ihr sodann gleich eine tragische Rolle anvertraute. Sie war ihr natürlich nicht gewachsen, bestätigte aber für Iffland, daß sie tragisches Talent besäße, und er würde sie wohl rasch auf die Höhe gebracht haben, wenn nicht neue Kriegsjahre hereingebrochen wären, und wenn ihn nicht selbst der Tod hinweggerafft hätte. Statt seiner nahm sich die Bethmann ihrer an und studirte ihr unter Anderem das „Mädchen von Marienburg" ein; die Bethmann that noch mehr für sie: sie starb, und hinterließ ihr einen Theil ihres großen Repertoires. So begründete sich die Stellung des Fräulein Düring, welche den gewandten

Lustspiel-Schauspieler Stich heirathete und als Madame Stich eine berühmte Schauspielerin wurde.

Ein tragisches Ereigniß dieser Ehe trug viel dazu bei, ihren Namen überall bekannt zu machen. Sie gerieth in den Verdacht, die Liebeswerbung eines Grafen Blücher zu begünstigen, und ihr Gatte Stich kehrte eines Abends, an welchem er zu spielen hatte, unerwartet früh in seine Wohnung zurück. Dort traf er den Grafen Blücher; eine heftige Scene folgte, und Stich wurde erstochen von Blücher.

Schon das Wort Stich, welches eine traurige Doppelrolle hiebei spielte, gab Veranlassung, daß dies Ereigniß in allen naheliegenden Wendungen für die Oeffentlichkeit ausgebeutet wurde. Die öffentliche Entrüstung war auch übrigens außerordentlich, und die strengen Richter meinten, diese Dame könne und dürfe nie wieder auftreten.

Als sie nach langer Pause zum erstenmale doch wieder auftrat, brauste ihr ein Sturm von Unwillen und Zorn entgegen. Sie ertrug ihn standhaft, und die üble Angelegenheit ging nun in die theoretische Frage über, ob das Publicum ein Recht habe, die persönlichen Verhältnisse des Schauspielers der Kritik zu unterwerfen?

Eduard Devrient sagt in seinem gut geschriebenen vierten Bande der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“: Ja! „Das große Publicum“ — sagt er — „bleibt zum Glück immer noch des Glaubens, daß die wesentliche Grundlage aller menschlichen Dinge die Sittlichkeit sei. Und so gern das Theater-Publicum den Schauspieler hat, auf den es in

gewisser Beziehung herabsehen kann, so richtet sich doch in auffallenden Fällen, welche die Schranken der bürgerlichen Sitte durchbrechen, sein Urtheilsspruch streng und ernsthaft auf. So wenig das Publicum von einem Prediger hält, der da verlangt, man solle sich nach seinen Worten, nicht nach seinen Thaten richten, so wenig es einen öffentlichen Richter duldet, der, wenn er auch die gerechtesten Urtheile fällt, doch in seinem Privatleben selbst unredlich handelt, ebensowenig will es dulden, daß der Künstler, der ihm die Menschheit darstellt, sich gegen deren Würde gröblich vergeht. Das Publicum hat zudem ein sehr sicheres Gefühl davon, daß jede Kunstleistung die Blüthe der Persönlichkeit ist, und wird in seinem Genusse gestört, wenn es diese verachten muß. Und weil denn also der Wunsch, den Künstler persönlich achten zu können, dieser Strenge zu Grunde liegt, so hat der Künstler sich derselben viel mehr zu freuen, als der Nachsicht jener ästhetischen Maximen, welche die Kunstproduction vom sittlichen Boden ganz verlegen will."

Als ob der Prediger und der Richter, welche ihre Worte und Thaten unmittelbar zu vertreten haben, in solche Vergleichung mit dem Schauspieler zu stellen wären, welcher Gute wie Böse darzustellen hat ohne Bezug auf seine Privatperson!

Die ganze Auffassung fließt aus dem Grundsatze dieses Theater-Historikers: der Schauspieler müsse als solcher vollständig bürgerlich emancipirt sein. Diesem Gedanken opfert Eduard Devrient die höheren Kunstrücksichten. Wer hat denn heutigen Tages gegen jene vollständige Emancipation des

Schauspielers noch Etwas einzuwenden? Niemand. Theoretisch Niemand. In der Praxis wird sich die unabweisliche Erfahrung immer geltend machen, daß die Künstler stets eine Ausnahmsstellung in der bürgerlichen Gesellschaft haben, weil sie eine eigene, mannigfaltige Gemeinschaft bilden, weil sie auf Gefallen und Nichtgefallen, auf das Urtheil des Tages angewiesen sind, weil sie endlich berufsmäßig ein tägliches Exercitium der Leidenschaften vornehmen müssen. Die mannigfaltige Gemeinschaft, das Gefallen und Nichtgefallen und die Abhängigkeit vom Tagesurtheile werden immer Neid und Haß mit sich bringen, werden immer Eigenschaften entwickeln, welche im bürgerlichen Leben unentwickelt bleiben. Deßhalb wird die bürgerliche Familie auch immer vorsichtig bleiben im Verkehre mit Künstlern, welche unter anderen Bedingungen leben, als die bürgerlichen Familien. Dieser Punkt wird also dadurch nicht geändert, daß man das Publicum geradezu auffordert, die Schauspieler auch auf der Bühne Vorfälle ihres Privatlebens entgelten zu lassen. Im Gegentheile! Wenn nämlich dieser Maßstab grundsätzlich sein soll, dann wird der Verleumdung Thor und Thür geöffnet, dann wird die Ausnahmsstellung der Schauspieler geradezu sanctionirt.

Die Berufung auf die Sittlichkeit des Individuums ist auch schief. So predigerhaft auf die Künste angewendet, beseitigt sie Maler und Bildhauer, welche nackte Gestalten brauchen, um sie zu bieten, beseitigt sie Dichtungen, welche große Verhältnisse, welche das ganze Leben bieten und weit über den Maßstab solcher Sittlichkeit hinausragen. Die Sitte

ist gar verschieden in der Welt und Weltgeschichte, und ein edler Kern wird gar oft verkannt von einer bloßen Convention der Sittlichkeit. Dies Thema ist in unserer Aesthetik lange erledigt, und es ist nicht rathsam, die Kriterien der Geistlichkeit und Polizei wieder bei der Schauspielkunst einzuführen. Der Schauspieler ist Künstler und kann verlangen, daß seine Leistung wie die Leistung des Dichters, Malers und Bildhauers angesehen werde, ohne Rücksicht auf sein Privatleben. Er ist dadurch auch höher gestellt, als ihn Devrient stellt, wenn er ihn der Polizei des Publicums überantworten will.

Madame Stich überstand denn auch dieses Sittengericht, und die spätere Zeit vergaß es vollständig, zudem da ihre zweite Verheirathung den Namen Stich zurückdrängte und ihr neuer Name Crelinger mit ihrer stärkeren Rollenperiode zusammenfiel. Man hält nämlich ihre Künstlerschaft höher in den Rollen reiferen Alters, als in denen, welche jugendliche Leidenschaft athmen sollen. Sie war am stärksten, wenn sie in mäßiger Regung schön sprechen konnte; sie gehörte ganz zur rhetorischen Richtung, und der Schritt zu irgend einer strengeren Charakterisirung wurde ihr sehr schwer. Ebenso das Einordnen in das Ensemble. „Ein anschmiegendes Zuspiel war ihr nicht eigen, sie neigte in ihrem Spiele zu einer statuarischen Absonderung“ — sagt Eduard Devrient sehr richtig.

Die Liebhaber und jugendlichen Helden neben ihr, Rebenstein und Krüger, huldigten derselben Richtung, namentlich Krüger war ein förmlicher Sänger im Vortrage seiner Reden.

Da nun die Theaterdichter jener Zeit, wie Houwald und Raupach, ganz in solcher Weise tragisch producirten, so verlor nach Devrient's Tode das höhere Schauspiel allmälig jede eigenthümliche Charakterzeichnung und wurde eine Declamation. Das machte sich ganz harmonisch mit der sorgfältigen Costümirung und Decorations-Sauberkeit, und die 1828 zu Ende gehende Intendanz-Zeit des Grafen Brühl schloß mit einem Schauspielwesen, welches für sehr stattlich galt, alle stärkeren und tieferen Eindrücke auf das Publicum aber verloren hatte.

Wie viel daran die Einführung der Intendanz selbst Schuld trug, insoferne diese Berliner Intendanz sich ganz als äußerliche Behörde constituirte und die Einwirkung sachverständiger Männer ausschloß, darüber spricht Eduard Devrient in seinem vierten Bande treffliche Worte. Er weist nach, daß solches Herausdrängen der Sachverständigen aus der Leitung der Theater, wie sie von nun an bei allen Hoftheatern Mode wurde, das deutsche Theater tief beschädigt hat.

In Berlin selbst gab sich eine Reaction dadurch kund, daß ein zweites Theater, das Königstädter, eröffnet wurde, in welchem wenigstens das Lustspiel dem steifen Banne der Hof-Intendanz entzogen werden könnte. Dort wirkte der Komiker Schmelka, und dort entwickelte sich Beckmann.

III.

Eduard Devrient. Die Berliner Intendanz. Seydelmann. Gern. Charlotte v. Hagn. Einfluß Friedrich Wilhelm's IV. auf die Bühne. Th. v. Küstner. Hülsen.

Eduard Devrient, ein geborner Berliner und schon unter Brühl Mitglied des Berliner Hoftheaters, sagt aus, daß Berlin zu Ende der Brühl'schen Intendanz eine vollständige Verwirrung aller theatralischen Grundsätze, sowohl in der Verwaltung als in der künstlerischen Thätigkeit, vor sich gesehen habe. Die Oper war dem maßlos fordernden Spontini ausgeliefert worden, und dieser, von Oben gegen den Intendanten selbst bevorzugt, hatte durch Förderung jeglichen Pomps nicht nur die Finanzen zerrüttet, sondern auch den Sinn überhaupt auf äußerliche Glanzmittel verzogen. „Die Autorität künstlerischer Leitung war durch die Suprematie des Beamtenthums darniedergedrückt. Die Regisseure waren fast zu bloßen Inspicienten heruntergekommen, die gemeinsame künstlerische Thätigkeit hatte keinen Mittelpunkt mehr, um den sie in Uebereinstimmung hätte zusammenhalten können, sie fuhr nach willkürlichen Richtungen aus einander. Ein er-

freuliches Zusammenspiel kam nur noch bei Vorstellungen zu Stande, in denen der Zufall gleichgestimmte Spieler zusammenbrachte, die aus eigenem Antriebe auf ein freiwilliges Verständniß eingingen. Bei personenreichen Stücken konnte das schon nie der Fall sein. Die Meister, welche im alten, echten schauspielerischen Geiste die Tradition der früheren Kunstperiode in Achtung erhalten hatten, waren nicht mehr, oder ihr Einfluß war gelähmt. Alle älteren Mitglieder, die in künstlerisch belebter Atmosphäre erwachsen waren, steckten mit ihrem Mißmuthe die jüngeren an, die Freude und Begeisterung an der Gesammtthätigkeit war erlahmt. Der Absolutismus der Intendanz hatte die Schauspieler darauf reducirt: nichts zu lieben als sich selbst, und auf diesem Wege sollte sich von hier an eine in der Kunstgeschichte noch nicht dagewesene künstlerische Demoralisation entwickeln." — „Das Publicum, das diesen allgemeinen Wirrwarr natürlicherweise empfand, war in hohem Grade unzufrieden, das Personal, besonders das des Schauspieles, das seine Wirksamkeit und sein Ansehen ganz heruntergebracht sah, war voll Unmuth und sammelte sich sogar zu officiellen Beschwerden gegen die Beamtenherrschaft der Intendanz." — „Die Leitung der Kunstthätigkeit war aus ihrem Mittelpunkte in das Bureau, also außerhalb ihres Kreises, verlegt worden; dem Körper der Schauspielkunst war damit das Herz ausgeschnitten, der natürliche Zusammenhang seines Blutumlaufes unterbrochen."

Diese Anklage gegen die Hoftheater-Intendanzen, welche als unkünstlerische Behörden das deutsche Schauspiel beschädigt

und zerrüttet, führt Devrient mit unabweislicher Kraft durch, indem er die von Berlin ausgehenden Fehler an allen übrigen Hoftheater-Intendanzen nachweist.

Bekanntlich ist er ganz dafür eingenommen, daß Schauspieler die Leitung der Theater haben sollen, und diese Kenntniß seiner Vormeinung könnte diese seine grundsätzliche Feindschaft gegen die bureaukratischen Intendanzen erklären und abschwächen. Das geschähe aber hiebei mit Unrecht. Er lobt die Leitung des Burgtheaters durch Schreyvogel in hingebender Weise und gesteht, daß „Schreyvogel's dramaturgische Wirksamkeit Alles geleistet, was von einer solchen gefordert und erwartet werden" könne, und daß sie „als durchaus musterhaft zu betrachten" sei. „Schon darum, weil er, das Wesen der Dramatik richtig erkennend, die Förderung der Schauspielkunst als seinen vornehmsten Zweck betrachtete, die Literatur nur als ein Mittel zu diesem Zwecke; wohl wissend, daß im Erfolge dann die Schauspielkunst wieder der Förderung der Literatur diene. Er zeichnete sich hierin vor allen Literaten-Directoren aus, daß ihm nicht darum zu thun war, eine Reihe merkwürdiger Experimente mit Aufführung von Gedichten, die man noch nicht gewagt, zu machen; ihm war die Harmonie der Spielweise, das Wachsthum und die Entfaltung der schauspielerischen Talente und damit das Gedeihen des Theaters auf die Dauer seine wichtigste Aufgabe. Mit großem Tacte leitete er dafür die Zusammensetzung des Kunstpersonals und die Beschäftigung der einzelnen Talente; er bot ihnen solche dichterische Stoffe und in so geschickter Ein-

richtung, daß sie sich derselben zu bemächtigen und daran zu wachsen im Stande waren."

Durch diese trefflichen Worte für Schreyvogel verleiht Devrient seiner Anklage gegen die bureaukratische Regierung der Theater einen großen Nachdruck.

In Berlin selbst trat mit dem Ausscheiden Brühl's keine Aenderung ein in der Art des Theater-Regiments. Die Intendanz mit ihren bureaukratischen Formen blieb bestehen und besteht heute noch. Graf Redern ward 1828 Brühl's Nachfolger. Er war ein höflicher Mann mit einer respectablen musikalischen Bildung, also ganz geeignet, die Oper verständig zu fördern. Im Schauspiele ging keine wesentliche Veränderung vor, als etwa die, daß die Gegensätze zwischen alter schauspielerischer und neuer declamatorischer Schule sich ein wenig abstumpften. Die letztere, die declamatorische Schule, sog ihre Nahrung aus den wie eine Ueberschwemmung eintretenden Hohenstaufen-Tragödien Raupach's, welche die Dreißiger-Jahre mit Stoff anfüllten. Dieser Stoff war nicht mehr so poetisch, wie ihn Schiller gebracht, er war innerlich trocken und wendete sich höchstens in Nebenfiguren der Charakteristik zu, wenn auch nur ein Todtengräber oder ein ähnlicher Patron zur charakteristischen Figur erhoben wurde. Aber politischer Inhalt, Kampf zwischen der Kaiser- und Kirchenmacht kam dazu, die singende Declamation unpassend zu machen. Ueberhaupt ist vom Standpunkte des Theaters zu banal geeifert worden gegen Raupach's Dramatisirung der Hohenstaufen. Das Thema war gar sehr der Rede werth

und die Absicht wahrlich zu loben, uns vaterländische Geschichte für die Bühne auszuarbeiten, namentlich den großen Kampf zwischen Staat und Kirche darzustellen. Wien, München, Dresden, die zunächst größten Hoftheater, ließen solche Stücke gar nicht zu, weil die Höfe katholisch waren, und Berlin erfüllte einen historischen Beruf, als es solche Stücke dem Publicum darbot. Das Berliner Hoftheater erhielt dadurch eine Bedeutung, die nicht zu unterschätzen war. Ich erinnere mich sehr deutlich, mit welchem Ernste diese Stücke politischen Inhalts aufgenommen und besprochen wurden, während das wirkliche politische Leben der Hauptstadt gleich Null war. Nur die dichterische Kraft Raupach's war zu gering, um den geschichtlichen Inhalt hinreichend zu beleben. Die Stücke verblieben entweder bloße Staatsactionen, und konnten als solche keine Wurzel im Publicum fassen, oder sie wurden bei absonderlichen Episoden, wie „König Enzio", gewöhnliche Ritterstücke. Raupach verdarb auch sicherlich den Theil poetischer Kraft, welcher ihm erreichbar sein mochte, durch handwerksmäßige Vielschreiberei. Er schrieb in zwanzig Jahren gegen sechszig Stücke, also jedes Jahr drei. In dem Einen Jahre 1830 wurden von ihm auf dem Berliner Hoftheater sieben neue Stücke aufgeführt: drei Trauerspiele — darunter zwei Hohenstaufen-Stücke —, ein Schauspiel und drei Lustspiele. Auch der wichtigste Schauspieler, welchen Berlin unter der Redern'schen Intendanz gewann, Seydelmann, mußte seine Kraft in solch einem Hohenstaufen-Drama versuchen. Die Figur Friedrich's des Zweiten, dieses auf-

geklärten, geistvollen schwäbischen Kaisers, wäre wohl angethan gewesen, diesem geistvollen Schauspieler Stoff zu bieten für eine charakteristische Figur. Aber hiebei zeigte sich's nur zu deutlich, daß der Dichter nicht die Macht besessen, seiner Figur wirkliches Leben einzuhauchen, und daß der moderne Schauspieler nicht im Stande war, die langen äußerlichen Reden wirksam zu machen.

Seydelmann war ein vortrefflicher Sprecher für ein vom Geiste getränktes Wort, für eine gedankenvolle Rede. Er verlor aber all seine Kraft, wenn die Rede declamatorisch verschwommen wurde und wenn romantischer Aufschwung eintreten sollte. Er war ein ganz moderner Realist, und zwar in einem mäßigen Kreise. Geistige Kraft mußte die Hauptsache bleiben für seine Gestalten, für seine Scenen. Seine sorfältig gesammelten Darstellungsmittel reichten bis zu einer zusammengesetzten Figur wie Cromwell, dessen Leidenschaftlichkeit eng mit dem Verstande zusammenhing, wohl auch wie Jago, welcher seine Bosheit verständig zu raffiniren sucht. Darüber hinaus in der Tragödie reichte er nicht, weil ihm Organ und Naturell die Ausdehnung in Wärme und Gluth versagt hatte. Im Schau- und Lustspiele war er überall von großem Werthe, wo ein vornehmer Mann darzustellen, eine künstliche, etwas enge Charakteristik auszuarbeiten war und der Humor nicht über sarkastische und satyrische Regungen hinauszureichen brauchte.

Innerhalb dieser Grenzen war er vortrefflich, über dieselben hinausgetrieben war er mittelmäßig. Daraus erklärt

sich's, daß fast alle Schauspieler der Meinung sind, er sei überschätzt worden. Sie fragen zuerst und zuletzt nach der unmittelbaren schauspielerischen Begabung, nach dem unmittelbaren Talente, und würdigen die geistigen Hilfsmittel gerne zu gering.

Er stammte aus der schlesischen Grafschaft Glatz und hatte die erste Hälfte seiner theatralischen Laufbahn mühselig zurückgelegt. Sein Vater, ein kleiner Kaufmann, und seine körperlichen Mittel sprachen gegen diese Laufbahn. Seine Sprachwerkzeuge waren ungelenk, und er mußte sie wie Demosthenes schmiegsam machen. Seine Mundbildung und sein Redeton behielten auch immer etwas Gewaltsames: der Mund mußte sich weit öffnen, um einem dicken Tone Raum zu gewähren. Um so nachdrücklicher wirkte dann auch allerdings dieser vorbereitete Ton. Sein Aeußeres war eine kleine Mittelgröße mit einem Gesichte ohne Liebreiz. Natürlich gelangen ihm also die Liebhaber, welche der Anfänger nicht vermeiden konnte, ganz und gar nicht. Erst unter Holbein in Prag ward ihm das Charakterfach und hiemit der Weg zur Wirkung eröffnet. Das geschah 1820; er war damals 27 Jahre alt. Kassel, Darmstadt, Stuttgart wurden seine nächsten Engagements. Um das Jahr 1830, also zehn Jahre nach dem eigentlichen Beginne seiner Entwicklung, gastirte er in Breslau, und da sah ich ihn zum ersten Male. Er war damals schon in seiner Richtung ganz fertig, und hat sich in Berlin, wo er 1835 mit großem Beifalle gastirte und 1838 als Mitglied eintrat, in keinerlei Beziehung verändert.

Er war in Berlin ganz an dem Orte, welcher für seine Fähigkeiten am empfänglichsten war. Man schätzt dort rein geistige Fähigkeiten besonders hoch, und vermißt weniger als anderswo das sogenannte künstlerische Fleisch. Die Gebildeten alle, die Professoren an der Spitze, waren für ihn, und seine Rollen waren Gegenstände der dramaturgischen Debatte — einer Debatte nach Art der Shakespeare- und Goethe-Commentare, welche das Gebotene in die unbegrenzte Gedankenmöglichkeit ausspinnen und zerfasern. Die älteren Theater-Doctrinäre erinnerten an Wolff und suchten Vergleiche, für Wolff größere poetische Feinheit behauptend, für Seydelmann nachdrücklichere geistige Kraft zugebend.

Immerhin kam diese Theilnahme dem besseren Theatersinne zugute. Leider dauerte sein Leben nur noch fünf Jahre, während welcher er oft durch Kränklichkeit zum Pausiren genöthigt wurde. Eine Krankheit des Herzens tödtete ihn 1843 im Frühjahre. „Da haben sie mir denn so oft das Herz abgesprochen", sagte er kurz vor dem Tode, „und nun zeigt sich's gar schmerzlich, daß ich doch eins habe."

Seydelmann ist besonders einflußreich gewesen auf die junge Schriftstellerwelt, welche durch ihn mit Staunen erkannte, daß von der Bühne herab das nüchterne Wort eine große Macht ausübe. Das unmittelbar treffende Wort. Durch die romantische wie durch die declamirende Schule war diese Wirkung guter Schauspieler, eines Eckhof, Schröder, Iffland, der jungen Welt fast unbekannt geworden. Es wurde gleich-

sam in Bogen geschossen, und der Gedanke kam immer nur auf schönem Umwege zum Zuhörer. Zum ersten Male kam er nun aus dem Munde Seydelmann's gerade aus und traf viel schärfer. So war Seydelmann wirksam für eine Ernüchterung der überschwenglich gewordenen Theatersprache.

An entsprechenden jungen Talenten fehlte es aber neben ihm; der alte Weiß war sein bester Partner, und der gute Komiker Gern im Lustspiele, welcher bei starker Fülle komischer Kraft einfach verblieben war. Aber wenn auch entsprechende junge Talente vorhanden gewesen wären, ein Ensemble neuer Art hätte sich doch nicht gebildet, es fehlte eine künstlerische Führung an der Spitze. Ohne eine solche bleiben die besten Bestandtheile vereinzelt. Eine junge Dame zum Beispiele war vorhanden, welche in einem neuen Ensemble trefflich zu verwerthen gewesen wäre, Charlotte v. Hagn. Schön und von lebhaftem Geiste, welcher rasch pikanten Wendungen folgte, hätte sie interessante Aufgaben zu lösen vermocht, wenn man die Aufgaben für sie gesucht hätte. Gerade dies aber, das Suchen und Entdecken, fehlt gänzlich beim bureaukratischen Theater-Regimente, und so ließ man diese für's Lust- und Schauspiel begabte Dame lange Zeit tragische Rollen spielen, und begnügte sich im Lustspiele mit dem herkömmlichen Rollenschlendrian für sie. Ein gewandter Bearbeiter fremder Stücke, namentlich italienischer, C. Blum, erkannte den Fehler und setzte für sie einige zwei- und dreiactige Stücke zusammen, welche ihr Gelegenheit boten zur Entwicklung ihrer Eigenthümlichkeit. „Die Herrin von der Else" hieß das beste,

und da war sie denn auch sehr anmuthig, aber diese für sie geschriebenen Aufgaben blieben doch nur oberflächlich.

Im Ganzen war die bis 1842 dauernde Intendanz des Grafen Redern eine anständige. Was sich darbot an Werken und Künstlern, das suchte man zu erwerben und im ausgefahrenen Geleise zu verwerthen. Eine wirklich schöpferische Kraft machte sich nirgends bemerklich, sie fehlte. Der alternde König Friedrich Wilhelm III. würde ihr allerdings nicht eben förderlich gewesen sein. Er war zwar ein standhafter Theaterfreund und besuchte es jeden Abend, aber er war Neuerungen nie zugethan, und am wenigsten in diesem seinem letzten Jahrzehnt. Das hohe Alter will leichte Unterhaltung; kleine Ballette und Lustspiele waren ihm zuletzt das Liebste, und so wurde gegen Ausgang der Dreißiger-Jahre, als die Raupach'schen Staatsactionen versiegten, das Berliner Hoftheater stiller und stiller. 1840 kam Friedrich Wilhelm IV. auf den Thron, und man war gewärtig, daß unter einem so geistvollen Herrn das Theater einen großen Umschwung erleben würde. Es erfolgten ja auch Berufungen und Auszeichnungen wissenschaftlicher und künstlerischer Größen, aber das Theater wurde daran nicht betheiligt. Sehr bald zeigte sich, daß der König kein eigentlicher Theaterfreund im gewöhnlichen Sinne war, und daß er Absonderlichkeiten veranlaßte. Griechische Tragödien mit Musik — „Antigone", „Oedipus" — wurden aufgeführt, Tieck'sche Märchen, bei denen früher Niemand an's Theater gedacht, wurden in Scene gesetzt.

Der Schaffenstrieb derjenigen, welche keine Schaffenskraft, aber doch das Bedürfniß der Thätigkeit haben, richtet sich immer auf das Absonderliche. Es fehlt ihnen die Ruhe und Geduld, welche einem zeugungsfähigen Organismus innewohnt, es fehlt ihnen die klare Vorstellung dessen, was sie hervorbringen wollen. Je mehr blos geistigen Fluidums sie besitzen, desto weiter und phantastischer werden ihre absonderlichen Pläne schweifen.

So stand es mit König Friedrich Wilhelm IV. Er war voll geistigen Fluidums, übersprang aber fast überall die organischen Wege, und erreichte deßhalb fast nirgends eine dauernde Schöpfung. Das gemeine Wesen des Theaters, der geschichtlich entwickelte Organismus desselben interessirte ihn nicht; sollte also mit diesem, für ihn trivialen Theater Etwas geschehen, so sollte es wenigstens etwas Apartes werden, das auf einen Reiz ausginge für hochgebildete Leute. Griechische Tragödie zum Beispiele mit moderner Musik. Das ist neu für's Schauspiel, neu für die Oper, und es entsteht eine Zwittergattung von beiden, welche Feinschmecker absonderlich unterhalten mag.

Diesen Zweck hat es auch erreicht. Sogar das mittlere Publicum hat diese Vorstellungen dankbar aufgenommen. Es war dankbar dafür, daß man ihm zur Bekanntschaft mit dem griechischen Drama verholfen, und daß man die wahrscheinliche Langeweile dieser Bekanntschaft durch beigegebene schöne Musik ihm fast ganz erspart hat. Sogar der Werth des tragischen Pathos im griechischen Drama ist Vielen dadurch vermittelt

worden, was ja auch vom Standpunkte ästhetischer Bildung dankbar hinzunehmen ist.

Kurz, ich möchte durchaus nicht sagen, daß diese Opern-Aufführung griechischer Tragödien, obwohl sie gewiß mit den griechischen Aufführungen wenig Aehnlichkeit hat, daß diese modernisirten griechischen Spiele ohne Erfolg gewesen wären. Aber für's deutsche Theater waren sie von keinem Erfolge; das deutsche Theater haben sie gar nicht gefördert, sondern aufgehalten. Meinte man, die Recitation dieser Donner'schen Uebersetzung, welche meilenweit entfernt ist von schöner deutscher Verssprache, habe doch den Vortrag der deutschen Schauspieler geübt? Ich hab' es auch zuweilen gedacht, daß dies grammatikalische Ordnen von Felsstücken dunkel gefügter Sätze die sinnvolle Betonung und die Geschmeidigkeit der Zunge bei den Schauspielern fördern könnte. Aber es war nicht so. Ich habe hinterher den König Kreon gute deutsche Rollen eben so tadelnswerth sprechen hören, wie er sie vor der cyklopischen Uebung mit König Kreon gesprochen hatte. Der unklare Text hatte nur eine mechanische Bewältigung möglich gemacht. Lange Monate, im Ganzen Jahre waren indessen dem fruchtbaren Studium deutscher Stücke entzogen, und die Schauspieler waren verstört worden. Sie hatten sich ihre Stimmorgane ausgeweitet, sie mußten sich erst wieder einrichten für flüssige deutsche Sätze, welche jenen Aufwand nicht vertrugen, sie mußten sich gewaltsam wieder an einfachere und doch lebendigere Formen gewöhnen, welche fernab liegen von den Rhythmen einer griechischen Oper.

Was man den „Jon“- und „Alarkos“-Aufführungen in Weimar vorgeworfen, das mußte hier als viel stärkerer Vorwurf auftreten. In dem kleinen Weimar konnte Goethe in's auslachende Parterre rufen: „Man lache nicht!“ In dem kleinen Weimar war das eine Uebung, welche, von Dichtern geleitet und an deutschen dichterischen Productionen vorgenommen, immerhin eine organische Beziehung gewinnen konnte für das deutsche Theater, und es kam nicht darauf an, ob das kleine Publicum sich wieder einmal langweilte. Die regierenden Dichter machten bei der Inscenesetzung Erfahrungen, welche irgendwo wieder ausstrahlten. Das war etwas ganz Anderes, als wenn in den großen Städten die ganze Saison und die große Bevölkerung in Beschlag genommen wurden für diese Experimente unter Zuthun von blos wissenschaftlichen Kräften, welche sonst dem Theater Nichts zu bieten hatten.

Nicht minder als der Schauspieler wurde das Publicum, wurde der deutsche dramatische Schriftsteller verstört. Das Publicum sah all seine Aufmerksamkeit auf fremde Sitten, fremde Formen gelenkt und verwirrte sich in den Maßstäben; der deutsche Schriftsteller sah sich zurückgestellt, weil diese Galvanisirungs-Versuche alle Zeit und Kraft in Anspruch nahmen. Mit Einem Worte: derlei künstliche Experimente einer bloßen Reproduction haben nur in engen Kreisen ihre Berechtigung. In Schulen und Gesellschaften mögen sie am Orte sein, nicht in den öffentlichen Kunstanstalten, auf deren lebensvolle Thätigkeit eine ganze Nation angewiesen ist.

Als diese Opernhilfe endlich neueren Stoffen sich zuwendete, deren Gedankengang uns näher lag, da erhob sich auch die Opposition. Trotz der schönen Musik Mendelssohn's machte Racine's „Athalie" einen ungünstigen Eindruck, weil man eine pietistische Tendenz zu erkennen glaubte. Die neugierige Wißbegier gegenüber den uns wildfremden griechischen Stoffen und Formen war gestillt, und die mit Musik überfüllte bloße Reproduction eines fremden Werkes erregte Mißtrauen, weil da die wildfremden Formen für die neugierige Wißbegier fehlten und der uns näherliegende veraltete Sinn des Dramas mißfällige Vergleiche weckte. Der Reiz hatte also nur im völlig Fremden bestanden, und ein völlig Fremdes wird für jegliche Kunst immer unfruchtbar bleiben, wird immer nur Curiosität erwecken.

Diese Curiosität selbst reichte nicht aus für die aufgeführten Tieck'schen Märchen. Selbst die höfliche Residenz fand den gestiefelten Kater, der auf der Bühne herumsprang, mißlich. Wenn Immermann so was in Düsseldorf versucht hatte, so war das wie oben in Weimar der Versuch in einer kleinen Stadt, der Versuch eines suchenden Dichters. Immermann war hinterher ganz im Klaren, daß man besser thäte, nicht auf so phantastischem Wege die Zeit zu verlieren.

In Berlin folgte natürlich diesen langen und kostspieligen Abschweifungen eine gewisse Oede des Theaters, und der eingetretene Wechsel in der Person des Intendanten war erwünscht. Der neue Intendant, Theodor v. Küstner, war ein erfahrener Praktiker und brachte durch neue Engagements und fleißiges

Einstudiren neuer Vorstellungen wieder Leben in die abgestandenen Gewässer.

Er hatte einen schweren Stand. Das Publicum wußte nicht mehr, was es wollen sollte. Der Sinn für einfaches, ehrliches Schauspiel war seit dem Tode Iffland's irregemacht worden durch allerlei Vornehmthuerei; der kritische Ton, in Berlin ohnedies vorherrschend, hatte sich gesteigert durch die politische Spannung, welche in den Vierziger-Jahren herrschte. Theoretische Speculation machte sich überall breit, und auf dem ästhetischen Felde am breitesten, weil sie da die Censur nicht behinderte; die Kunstwerke der Zukunft, getränkt von allen ersinnlichen socialen Reformen, standen rings am Horizonte, eine Fata morgana neben der anderen, und die gewöhnlichen Theaterstücke erschienen daneben wie zurückgebliebene Handwerksarbeit. Unter solchen Umständen wird ein Publicum blasirt, besonders wenn es von Hause aus mehr Anlage hat zu Verstandesfolgerungen als zu künstlerischer Schöpfung. Die griechischen Experimente trugen nun auch ihre Früchte: man war auf „Apartes" gestellt worden, und stimmte jetzt leicht den abstracten Kritikern bei: es fehle doch im Theater allmälig ganz an Nahrung für den eigentlich Gebildeten!

Küstner kämpfte dabei tapfer und verständig; aber die große Last einer General-Intendanz mit Oper und Ballet ließ ihm nicht Muße genug für intimere Führung des Schauspiels, und die Regisseure waren alt wie er, sie hatten nicht mehr Leben genug zum Schaffen. Der alte Weiß noch am ersten, aber Stawinsky neben ihm, ein übrigens sehr kundiger

Mann, war übermüdet vom langen Dienste, und so fehlte es denn durchwegs an einer höheren Leitung.

Trotzdem war das Berliner Hoftheater unter Küstner regsamer und praktischer geführt, als unter den vorhergehenden Intendanten. Gerade darin lag jedoch der Keim des Todes für Küstner. Sein Ohr war nicht offen für all die Protectionen, welche dieser und jener wichtige Herr am Hofe verlangte, und da seine Persönlichkeit überhaupt nicht angethan war, Figur zu machen als Hofmann, so gelang es den Widersachern, den König dahin zu bringen, daß er den immerhin noch rüstigen Mann pensionirte.

Die neue Wahl fiel auf einen Lieutenant in der Garde, auf Herrn v. Hülsen, der auf Liebhaber-Theatern sich bemerklich gemacht haben soll. Der König hatte eben, wie schon gesagt, kein Interesse für's Theater und hielt es offenbar nicht für nöthig, daß eine specielle Kunstverständigkeit an die Spitze zu bringen wäre. Man erzählt, daß er lachenden Mundes die neue Wahl getroffen habe.

Herr v. Hülsen hat sich denn auch zum energischen Verwaltungs-Chef der Berliner Hoftheater-Institute ausgebildet, und seine Thätigkeit insbesondere der Oper und dem Ballet gewidmet. Das Schauspiel gilt für verfallen.

IV.

Das Weimar'sche Theater. Goethe als Theater-Director. Schiller's Antheil.

Das Weimar'sche Theater hat den größten Einfluß auf das deutsche Theater ausgeübt, einen noch größeren als das Hamburg'sche durch Lessing und Schröder, weil es aus der dichterischen Höhe Goethe's und Schiller's hervorgegangen ist, und deßhalb dem Publicum noch höher und wichtiger erschien als das, was ein großer Kritiker und ein großer Schauspieler gelehrt hatten. Lessing's schriftstellerische Bedeutung war der Elite des Publicums wohl deutlich, dem großen Publicum aber nicht. Nun kam die Weimar'sche Schule auf den Schwingen der beiden anerkannt größten deutschen Dichter, und hatte dadurch eine siegreiche populäre Macht voraus.

Eduard Devrient hat in seinem dritten Bande vortrefflich über die Weimar'sche Schule geschrieben. Auch seine grundsätzliche Vorliebe, daß nur ein Schauspieler der richtige und fruchtbare Theaterleiter sein könne, und daß die Literaten-Directionen Nichts taugen, beeinflußt hiebei sein Urtheil nur insoweit, als die Beeinflussung richtig ist. Man kann jeden

des Wissens Bedürftigen auf diese geistvolle Beurtheilung der Weimar'schen Schule verweisen.

Ob und wie sich die Hamburg'sche und Weimar'sche Schule vereinigen lassen, das ist eigentlich der Inhalt alles dessen, was seit Anfang des Jahrhunderts die ehrlichen und denkenden Freunde des deutschen Theaters beschäftigt.

Die Einleitung zu diesem Weimar'schen Theater waren Dilettantenspiele, welche der junge Hof jahrelang in Tiefurt, Ettersburg und Belvedere veranstaltete. Dieser Hof war geistig belebt durch die ältere Herzogin Amalia, die Freundin Wieland's, durch den jungen Herzog Karl August und durch die literarischen Kräfte, welche sich damals schon zu sammeln anfingen. Goethe war unter diesen die Hauptperson, und er stand damals in der Blüthe seiner genialen Lebensfähigkeit. Er kam im Spätherbste 1775 nach Weimar. Der Schloßbrand hatte im Jahre vorher auch das Theater-Gebäude vernichtet, und die lebenslustige Hofgesellschaft mußte selber und mußte auf improvisirten Räumen spielen, wenn sie sich theatralisch unterhalten wollte. Letzteres wollte sie, und Goethe wurde dafür der erfinderische Poet. Er versuchte alle ersinnlichen Spiele, er erweckte das alte Fastnachtsspiel, das Schäferspiel, das Stegreifspiel, und deckte alle Lücken durch seine Improvisationen.

Dadurch wurde der Keim gelegt zu einem Theater, welches auf ungebahnten Wegen unbekannten Zielen zustreben könnte.

Dies üppige Dilettantenspiel hörte auf, als Goethe Staatsgeschäfte übernahm. Als er aber zu Anfang der Neunziger-Jahre von den Staatsgeschäften zurücktrat, und der Herzog nach einem neuen Amte für ihn umschaute, da mochte er sich jener Dilettantenspiele erinnern, für welche Goethe eine so große Begabung entwickelt hatte. Es entstand ihm der Gedanke, ein Hoftheater zu errichten und Goethe an die Spitze zu stellen. Der Contract mit der Bellomo'schen Gesellschaft, welche bis daher im neuerbauten Schauspielhause gespielt, ging 1791 zu Ende, und es begann nun das Hoftheater unter Goethe.

Die Erinnerungen und Eindrücke des Liebhaber-Theaters in den Sälen und Hainen von Tiefurt und Ettersburg tauchten nun also wohl in Goethe auf? Wahrscheinlich. Gewiß insofern, als er allerlei poetische Phantasien für darstellbar erachtete, ohne Rücksicht auf herkömmliche theatralische Form, ohne Rücksicht auf ein mannigfaltiges Publicum.

Diese Punkte sind wenigstens stets sichtbar geblieben in seiner Theaterleitung. Namentlich hat er immer nur ein auserwähltes Publicum vor Augen gehabt, wie es die Hof- und literarische Gesellschaft in Tiefurt und Ettersburg dargeboten hatte.

Die erste Zeit der Goethe'schen Direction verrieth indessen von Alledem Wenig oder gar Nichts. Er war nicht mehr der überschwenglich fruchtbare Jüngling, er war ein reifer Mann, welcher eben aus ernsthaften Staatsgeschäften trat, und er war — das möge man nicht vergessen! — mit

all seinem Talente dem eigentlichen Theater nie nahe gewesen. Ein einzigesmal, eine kurze Zeit nur, hatte er sich der Form genähert, welche ein dramatisches Theaterstück braucht. Das war die Zeit, als er lebhaft mit Darmstadt verkehrte und den „Clavigo" schrieb. Wäre er damals ungestört verblieben, so ist es wohl möglich, daß sein reicher Genius auch die dramatische Form sich vollständig angeeignet hätte, denn im „Clavigo" zeigen sich dafür die besten Fähigkeiten. Aber bekanntlich verstörte ihn darin Merck, indem er solche Arbeit als gewöhnliche Waare bezeichnete, welche auch geringere Leute machen könnten, welche er also auch solchen Leuten überlassen sollte. Das that Goethe leider, und offenbar völlig. Er hat den dramatischen Ductus des „Clavigo" nie wiedergefunden, er hat kein einziges eigentlich dramatisches Stück mehr geschrieben. „Iphigenie" widerspricht dem noch am ersten und doch auch nur leise; das christliche Griechenthum vermeidet, in epischen Ausführungen so viel als möglich retardirend, das dramatische Leben. „Egmont" bringt es nur in der Einen Scene zwischen Alba und Egmont zum wirklichen dramatischen Zusammenstoße, und Schiller hatte nicht nur ganz Recht, daß „Egmont" umgearbeitet werden müsse, sondern Goethe selbst gab zu, daß diese Umarbeitung wünschenswerth wäre. Er hatte das Stück aufführen lassen und hatte erfahren, daß die Theaterwirkung ausblieb. „Tasso" hielt er selbst für unaufführbar, und „Faust" natürlich auch. Daß dieser endlich für die Bühne gewonnen worden, verdankt er seinem unsterblichen Inhalte in reizender Form, aber wahr-

lich nicht seiner dramatischen Form. Und die Stücke: „Groß Kophta“ und „Die natürliche Tochter“, welche er als Theater-Director schrieb und in Scene setzen ließ, stellten es außer Zweifel, daß die große Goethe'sche Macht nicht auf dem Theater sichtbar werde.

Gewiß hatte er eine Empfindung von diesem Mangel, als er die Theaterleitung begann, und hatte deßhalb kein starkes Interesse für die übernommene Aufgabe. Gewiß ferner rühren die Fehler seines Systems, welches er sich als geistvoller Mann entwarf und in welches er sich allmälig hineinlebte, alle nur daher, daß der dramatische Ductus nicht mehr in ihm pulsirte.

Er führte zunächst das Theater wie ein großer Herr: er ging auf Reisen und ließ seine Gesellschaft nach Lauchstädt gehen, ohne sie zu begleiten; er überließ den Regisseuren („Wöchner“ genannt, weil jeder nur eine Woche zu amtiren hatte) und seinem Directions-Amanuensis Kirms die bescheidene Führung. Dieser Hofkammerrath Kirms war von Anfang bis zu Ende der sechsundzwanzigjährigen Goethe'schen Theaterleitung sein ökonomischer Director, welcher mit gesundem Menschenverstande und unermüdlichem Fleiße Alles besorgte, was dem Institute nöthig war, ein unschätzbarer Generalstabs-Chef für den zunächst bequemen Feldherrn. Dieser Feldherr machte auch damals gar kein Hehl daraus, daß er ohne große Anstrengung vorgehen wolle; er ließ das alte Bellomo'sche Repertoire bestehen und nannte es „von Bedeutung“, ja er schreibt gravitätisch nieder: „Ein Director

spielt Alles, ohne zu prüfen; was fällt, hat doch den Abend ausgefüllt; was bleibt, wird sorgfältig benützt". — „Die Oper", fährt er fort, „ist das sicherste und bequemste Mittel, das Publicum anzuziehen und zu ergötzen." Dabei war er denn auch behaglicherweise immer zufrieden mit seinem Theater, und wir lesen stets in seinen Tages- und Jahresheften die unter Variation wiederkehrende Kritik: „Das Theater bildet sich ganz wohlthätig aus".

Allmälig erst nahm er näheren Antheil, und da konnte es denn nicht ausbleiben, daß ein Mann von seiner großen Fähigkeit und von seiner überlegenen Anordnung der Gedanken und Dinge systematisch eingriff. Wie er dies that, das hat dem Weimar'schen Theater den eigenen Charakter verliehen, hat ihm wichtige Fehler eingeimpft und große Vorzüge erschaffen. Er that es von dem künstlerischen Standpunkte aus, welcher ihm besonders eigen war, ohne Rücksicht auf Theater-Tradition, auch wo sie gut war. Ein Theatergänger war er ja nie gewesen, und besondere Aufmerksamkeit hatte er der Theater-Entwicklung nicht geschenkt. Er schöpfte also nur aus sich, als er anfing, zu systemisiren, und was fand er in sich? Eine tiefe Neigung zum Malerischen, welches er ja lange für seinen Beruf gehalten hatte, das Bedürfniß ruhiger Harmonie und natürlich das stärkste Verlangen, dem dichterischen Worte vollen Raum zu gewinnen.

Aus diesen Grundzügen erwuchs ihm nach und nach das Wesen einer literarischen Theaterschule, in welcher das dramatische Moment eine untergeordnete Rolle spielte.

Die größte Sorgfalt widmete er der Leseprobe. Das Wort, den Sinn und Vortrag desselben festzustellen, war ihm die Hauptsache. Gewiß mit Recht. Schröder hatte das schon gewußt und gethan. Goethe führte das weiter, dehnte diese Thätigkeit aus. Ob in der rechten Weise, das ist eine andere Frage, ist die Frage, welche die Schwäche seines Systems in Rede bringt. Wenn der Vortrag übermäßig lange allein geübt und immer nur im declamatorischen Sinne geübt wird, dann weitet er sich übermäßig aus und überdeckt auf der Scene und im Ensemble das, was das Drama zum Drama macht, die Handlung. Das Wort ist für das Drama das wichtigste Hilfsmittel, aber es ist nur ein Hilfsmittel. Die Gegner der Weimar'schen Schule sagten deßhalb: Diese Schule unterdrückt das Drama, und giebt uns statt dessen die bloße Declamation desselben.

Kam nun nach zahlreichen Leseproben das Stück auf die Bühne zur Theaterprobe, dann richtete Goethe all seine Aufmerksamkeit auf die Erscheinung der Schauspieler. Hier legte er zuerst und zuletzt den Hauptaccent auf das Malerische, welches ihm das Wichtigste war. Das Wichtigste! In diesem Superlativ ist Alles gesagt. Wer möchte leugnen, daß es wichtig ist, aber wenn es das Wichtigste werden soll, dann wird das Drama beschädigt.

Er ging so weit, die Stellung der Schauspieler mit Kreidestrichen zu bezeichnen, welche sie genau einhalten mußten. Das hat besonders viel Spott hervorgerufen. Meines Erachtens übertriebenen, wo es sich um große Ensemble-Scenen

handelt, in welchen durch falsche Stellung der Einzelnen Störung entstehen kann. Grundsätzlich viel bedeutender ist es, daß er die Schauspieler nöthigte, möglichst en face gegen das Publicum zu verbleiben und, wenn eine Wendung nöthig, diese nie über eine Viertelwendung in's Profil auszudehnen. Dem Publicum den Rücken zuzuwenden, war absolut verboten.

Dies Gesetz galt für eine werthvolle Errungenschaft der Weimar'schen Schule. Der alte Anschütz, welcher von Leipzig aus öfters nach Weimar gekommen und der Weimar'schen Gesetze immer eingedenk war, hielt es ein halbes Jahrhundert später noch für beachtenswerth. Wie ich in meinem Buche: „Das Burgtheater" erzählt habe, that er 1850 noch Einspruch, als ich bei der Insceneſetzung des „Julius Cäsar" das römische Volk gegen den Marc Anton auf der Rednerbühne vorgehen ließ, ohne Tadel darüber, daß es dem Publicum den Rücken zukehrte.

Nun, dieses Gesetz lehrt am deutlichsten, daß Goethe das dramatische Moment unterordnete. Nicht einmal das Malerische war hiebei maßgebend geblieben: meisterhafte historische Bilder zeigen dem Beschauer den Rücken einzelner oder vieler Personen. Das Statuarische allenfalls hat mitgesprochen. Vorzugsweise wohl der verkürzte Begriff des Anständigen, des Hofmäßigen, ein Rest der conventionellen französischen Tragödie, welche Karl August hochhielt und welche Goethe respectirte.

Die Consequenzen davon waren ungemein weit; eine gewisse Steifheit wurde herkömmlich, die lebendige Bewegung einer dramatischen Handlung wurde grundsätzlich ausgeschlossen.

Auf unserem jetzigen Standpunkte, welcher das Spielen ins Publicum fehlerhaft findet und Alles vermieden sehen will, wodurch das Spiel als blos conventionelles Spielen verrathen wird, erscheint dies Gesetz gar wunderlich veraltet, und gemahnt an die chinesischen Bilder ohne Perspective. Es war aber Goethe so vollständig Ernst damit, daß er, Kunst und Anstand an die Spitze seiner Regeln für die Schauspieler stellend, geradezu sagt: „Die Schauspieler sollen nicht aus mißverstandener Natürlichkeit unter einander spielen, als wenn kein Dritter dabei wäre“.

Dies war ein positiver Rückschritt gegen Lessing und Schröder.

Ich bin überzeugt, Goethe wußte um diese Errungenschaft des deutschen Theaters gar nicht. Er hatte sich um das eigentliche Theater gar nicht gekümmert, er hatte es wenig gesehen, am wenigsten da, wo die Hamburg'sche Reform gut vertreten war. Er machte als gebildeter Lebemann und als Kenner schöner Erscheinung die Anforderung an seine Schauspieler, daß sie sich gefällig präsentiren sollten, und die Consequenz dieser Anforderung führte ihn, der gern classificirte und systemisirte, allmälig zu solchen Vorschriften, welche über der zierlichen Präsentation der Schauspieler die wichtigere und selbst malerisch reichere dramatische Aufgabe beseitigten.

Genau und streng wie ein Mann, der aus der Staatslaufbahn in die Direction eines Theaters übertrat, führte er überhaupt die Regierung seiner Schauspieler. Die ersten Mitglieder mußten Statistendienst leisten. Gehorsam war die

unwandelbare Parole. Er gab widerspenstigen Damen Stubenarrest und stellte Wache vor ihre Thür; Männer ließ er auf die Wache abführen. Selbst Schiller, der später Zutretende und eigentlich Mildere, war in diesem Punkte mit Goethe einverstanden. Er schreibt ihm einmal: „Ich will mit dem Schauspielervolk nichts mehr zu thun haben, denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten; es giebt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen: den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe“.

Diese Maximen wichen sogleich zurück, wenn Goethe es mit einem Schauspieler von Bedeutung zu thun hatte: aber deren konnte der zur Sparsamkeit genöthigte Status des kleinen Weimar'schen Theaters nicht leicht haben. Das gute Glück, welches besonders talentvolle Anfänger zuführte, war dazu nöthig. Und das trat nur selten nahe. Zwei Mädchen und ein junger Mann stellen es dar in der langen Directionszeit Goethe's: Christiane Neumann, die Jagemann (spätere v. Heigendorf) und Wolff. Da finden wir denn auch ganz den Poeten Goethe wieder, welcher für glückliche Gaben empfänglich und dankbar, für redliches Streben milde und hilfreich war. Das glücklich begabte Mädchen Christiane Neumann war ihm ungemein lieb und werth, ihr früher Tod war ihm ein tiefer Schmerz, und ihr war das Gedicht „Euphrosyne“ gewidmet. Unter diesem Namen lebt sie denn auch heute noch fort.

Was den Preis der übrigen Theatergrößen, der Graff, Oels, Haide ꝛc. betrifft, welcher die zahlreichen lobsingenden

Memoirenschriften durchweht, da ist Vorsicht im Urtheile wohl angebracht. Schiller hat einmal im Unmuthe dies Personal ein „mittelmäßiges“ genannt; im Verhältnisse aber zu den geringen Geldmitteln, welche Goethe und Kirms zu Gebote standen, müssen wir anerkennen, daß es ein geschickt gewähltes und sorgfältig geführtes Personal war. Fräulein Jagemann war unzweifelhaft ein sehr schönes Talent, und zwar gleich ausgezeichnet in der Oper wie im Schauspiele; was erhielt sie an Gage? Sechshundert Thaler. Auch im Vergleiche mit den damaligen Gagensätzen an anderen Bühnen eine überaus bescheidene Summe. Unter den damaligen Schauspielern war dies auch bekannt genug, und es fehlte nicht an übler Nachrede, welche den zähen Kirms reichlich bedeckte. Er wäre gar nicht zäh mit Vorschüssen, hieß es, damit er die Mitglieder in Schulden verwickelte und sie am Fortgehen aus der Sklaverei verhinderte.

Entschädigt wurden sie aber wirklich durch die sorgfältige Führung, welche ihnen Goethe angedeihen ließ, als er nach Ablauf der ersten Jahre seinem Theater einen wärmeren Antheil schenkte. In den Leseproben besonders gab er sich vollständig hin, und von der Zeit an, da Schiller hinzutrat, beschäftigte er sich unter verdoppeltem Eifer mit dem Personale. „Madame Teller,“ schreibt er an Schiller, „las gestern die Herzogin insoweit gut, daß sie nichts falsch las, aber zu matt und leseprobenmäßig. Sie versichert, auf dem Theater würde das Alles ganz anders werden. Da dies fast eine allgemeine Schauspieler-Marotte ist, so kann ich sie ihr nicht besonders

zurechnen, obgleich diese Albernheit hauptsächlich Ursache ist, daß keine bedeutende Rolle recht eingelernt wird, und daß nachher vom Zufall so viel abhängt."

Solche und ähnliche treffende Bemerkungen datiren aus der Zeit, welche Schiller in Verbindung brachte mit Goethe's Theater. Von da an erst datirt überhaupt die Bedeutung des Weimar'schen Theaters, welches vorher ohne irgend einen bemerkenswerthen Erfolg geblieben war. Kein Goethe'sches Stück hatte, wie man in der Theatersprache sagt, reussirt; jetzt aber mit „Don Carlos" und dann mit „Wallenstein" kam das an die Reihe, was durch Inhalt und Form die ganze Nation in poetische Bewegung setzte, jetzt kam es an die Reihe, in Scene gesetzt von den beiden größten Dichtern, jetzt schaute alle Welt auf und blickte auf das Weimar'sche Theater. Und unter diesen Umständen wurde nun auch, geweiht durch zwei solche Männer, das von Bedeutung, was man ein neues Theatersystem nannte.

Ich brauche wohl nicht einzuschalten, daß die Goethe'schen Stücke hier immer nur als Theaterstücke in Rede kommen, und daß dabei die Charakteristik und Gedankenwelt eines „Egmont" aufs Höchste geschätzt werden kann, höher selbst als Schiller's Charakteristik.

Sehr merkwürdig ist es, wie diese beiden Dichter selbst durch die Theaterführung verwandelt wurden. Goethe hatte seine „Iphigenie", Schiller seinen „Don Carlos" zuerst in Prosa geschrieben; von Schiller existirt eine Aeußerung, daß der Jambus sehr mißlich sei für die Bühne, weil er den

Vortrag „genire" — und nach einigen Jahren finden wir sie inmitten eifrigster Beschäftigung, den Vers zur Hauptsache auf dem Theater zu stempeln, hören wir von Goethe, daß er ein wirkungsloses Stück nur darum mit großem Zeitopfer einstudirt, weil die „Versmaße" desselben ihn höchlich interessirten. Scandiren! scandiren! war das Losungswort geworden, und man erzählt, daß Goethe bei einer Leseprobe den Arm einer Dame genommen und auf- und niedergezogen habe, um ihr den Scandirungstact eindringlich zu machen.

Bei manchen Leseproben lasen die beiden Dichter selbst das ganze Stück, und zwar gesangartig, übertrieben pathetisch. Auch der Herzog Karl August, der Verehrer des französischen Tragödien-Pathos, wohnte zuweilen einer ganzen Leseprobe bei, und erhöhte durch seine Gegenwart den Respect vor diesem feierlich hochtrabenden Vortrage. Goethe übersetzte ja auch „Mahomed" und „Tancred", und es muthet uns jetzt ganz wunderlich an, wenn er, der so viel Besseres konnte, an Brühl von dieser Arbeit schreibt wie von einer Production, welche eines gebührenden Lohnes gewärtig sei.

Unter den älteren besseren Schauspielern im Norden war förmlicher Schrecken ausgebrochen vor dieser Scandirungs-Epidemie. Die Bethmann in Berlin ließ sich ihre Jambenrollen ohne Versabtheilung, also wie Prosa schreiben, um nicht mit Verletzung des Sinnes in den Versgesang zu verfallen. Sie war die erste Jungfrau von Orleans in Berlin, und ihre Rolle, so wie das Stück machten Furore. Schiller aber, welcher sie sah, war bereits von seiner früheren Bedenk-

lichkeit über den „genirenden" Jambus so weit entfernt, daß er diese treffliche Schauspielerin als Jeanne d'Arc zu natürlich fand, und ihr mehr Schwung und tragischen Styl wünschte.

Bei diesem Stücke kam übrigens in Weimar zum Vorscheine, daß sein poetisches Pathos gar nicht zusammentraf mit dem Pathos des Herzogs und des Hofes. Der Herzog spottete über diese keusche Jungfrau, die er nur als Voltaire'sche Pucelle für zulässig erklärte. Der Hof lachte mit über das idealistische Bauernmädchen, und Schiller selbst war nahe daran, die Aufführung des Stückes in Weimar rückgängig zu machen. Da kam die Kunde von der enthusiastischen Aufnahme, welche das Stück in Berlin gefunden. Man gab es nun auch in Weimar, und es machte eben solches Glück — betroffen sah man sich an. Schiller hatte das Stück zuerst in Jena selber in seinem Hause vorgelesen, und der Eindruck war kein günstiger gewesen. „Das Publicum! Ja das Publicum!" rief man kopfschüttelnd.

Die Frage um das Publicum hatte bis zu den großen Wirkungen der Schiller'schen Stücke eine wunderliche Rolle in Weimar gespielt. Das heißt: gar keine. Goethe achtete nicht darauf; er ließ sogar einmal jede laute Aeußerung des Beifalles oder Mißfallens geradezu verbieten. Selbst die Kritik Böttiger's, welcher eine ganze Broschüre vorbereitet hatte über das Weimar'sche Theater, wies er kategorisch zurück. „Wenn sie gedruckt wird", rief er, „dann leg' ich meinen Posten nieder!" Und sie wurde nicht gedruckt. Als der „Alarkos" von Schlegel vorbereitet wurde, schrieb ihm

Schiller, welcher sich mit dem Stücke beschäftigt hatte: „Wir werden durchfallen!“ Goethe antwortete: „Ich glaub' es auch. Aber am Gelingen oder Nichtgelingen nach Außen liegt gar nichts“. Und nun folgt jene Aeußerung über Sylbenmaße, welche wörtlich lautet: „Was wir dabei gewinnen, scheint mir hauptsächlich das zu sein, daß wir diese äußerst obligaten Sylbenmaße sprechen lassen und sprechen hören“.

Soll man diese Geringschätzung der öffentlichen Stimme damit erklären, daß ja wirklich ein starker Geist seine Selbstständigkeit wahren muß gegen Jedermann, auch gegen die öffentliche Meinung? Daß ja nichts Neues, nichts Besseres entstünde, wenn immer demüthig das Herkömmliche allein respectirt würde? Gewiß liegt hierin schon eine gewisse Erklärung des Goethe'schen Verfahrens. Er hatte immer und hat immer nur seinen eigenen dichterischen oder wissenschaftlichen Zweck im Auge gehabt, und bei seinen Productionen nie nach Popularität gefragt.

Hier beim Theater aber zeigt sich an diesem Punkte, daß seine Anschauung und sein Verfahren nicht am Orte war, daß er das Wesen eines Theaters unrichtig ansah, indem er es für seinen Geschmack allein gestalten zu dürfen glaubte. Die kleine Hofstadt hatte ihn verwöhnt, und der Charakter eines Liebhaber-Theaters im höheren Sinne hatte sich bei ihm eingenistet. Dazu kam, daß er bei der Nichtentwicklung seines dramatischen Talentes das Bedürfniß durchgreifender, dramatischer Wirkung gar nicht empfand. Er war sich bewußt, all seine dem Publicum überlegene ästhetische Bildung

in Anwendung gebracht zu haben und noch täglich in Anwendung zu bringen; was war natürlicher, als daß er wie Archimedes meinte: Lass' dir deine wohlberechneten Kreise nicht stören durch den zudringlichen Haufen.

Wäre Schiller nicht zu ihm getreten mit der Macht seiner populär poetischen Stücke, das Goethe'sche Theater Weimars wäre eine ästhetische Eigenthümlichkeit verblieben, und hätte keinen größeren Einfluß ausgeübt auf das deutsche Theater.

Das empfand er auch, als zu Anfang des Jahrhunderts Drama auf Drama Schiller's die große und schöne Bewegung in das Theater trug, und er empfand es neidlos wie ein großer Mensch. Sogar die Bearbeitung „Egmont's“ überließ er ihm, und hatte nur Dank und Liebe für den gefundenen Freund, welchem er die Ueberlegenheit im Dramatischen freundlich zuerkannte.

V.

Das Weimar'sche Theater unter Goethe. Opposition gegen Goethe. Schiller's Tod. Goethe's Rücktritt vom Theater. Nachwirkungen.

Neben seinem einseitigen Anstands- und Scandirsystem bewahrte sich Goethe eine merkwürdige Unbefangenheit, sobald die theatralische Erscheinung nicht innerhalb seines Weimar-schen Lehrkreises entstand. An einen fremden gastirenden Schauspieler von ausgesprochenem Talente legte er durchaus nicht seinen Weimar'schen Maßstab. Er sah Iffland mit großem Vergnügen und ist des Lobes voll über ihn. Und doch spielte Iffland gar nicht weimarisch. Devrient meint zwar, Iffland hätte eine Art Uebergang gebildet von der Hamburg-schen Schule, doch das will nicht viel sagen. Iffland gehörte zu der einfachen Richtung, welche die Charakteristik anstrebte, und von der Vers-Scandirung und der Viertelprofils-Stellung nicht die mindeste Notiz nahm.

Auch Schiller, der freilich auch sonst nicht sehr erbaut war von der zureichenden Kraft des Weimar'schen Theater-Personales, richtete seinen Blick nach Außen, als „Wallenstein" in Weimar aufgeführt werden sollte, und ersah sich Schröder

für die Titelrolle, da ihm Graff nicht genügte. Es störte ihn gar nicht, daß dieser Schröder ja gerade das Haupt jener Hamburg'schen Schule war, welche die Verssprache ganz im Gegensatze zu Weimar behandelte, und das scandirende Pathos für dieselbe grundsätzlich ausschloß. So sehr war ihm darum zu thun, daß er Schröder schmeichelte im Prologe zu „Wallenstein". Denn folgende Worte, an Iffland's Gastspiel in Weimar erinnernd, galten Schröder und sollten ihn locken:

„Ein edler Meister stand auf diesem Platz,
Euch in die heitern Höhen seiner Kunst
Durch seinen Schöpfer-Genius entzückend.
O! möge dieses Raumes neue Würde
Die Würdigsten in uns're Mitte zieh'n,
Und eine Hoffnung, die wir lang gehegt,
Sich uns in glänzender Erfüllung zeigen.
Ein großer Meister (ein großes Muster) weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze."

Sie waren also Beide, Goethe wie Schiller, durchaus nicht befangen in dem Schulsysteme, welches Goethe eingeführt hatte, sondern erhielten sich wie echte Poeten volle Empfänglichkeit für das echte Talent. Sie blieben schöpferische Menschen, welche sich auch nicht durch sich selbst absperren ließen von dem, was sich außer ihnen bewegte. Letzteres bleibt den Schülern überlassen. Ich meine immer Goethe selbst lächelnd sagen zu hören: „Mein Gott, man thut in seinem Kreise, was sich eben darbietet und was man kann. Wenn die Leute neben uns daraus Ketten schmieden und die weitere Ausbildung durch mißverstandene Anfangsregeln hemmen, so ist das nicht unsere Schuld. Die Anfangsregeln waren nöthig von unserem

Standpunkte; hat man einen erweiterten Standpunkt und neue Hilfsmittel, so soll man sie nützen und damit seine Schuldigkeit thun, wie wir die unsrige gethan".

Die Opposition gegen das Weimar'sche System stieg indessen während der ersten Jahre des Jahrhunderts viel höher und schärfer auf, als wir jetzt ahnen. Die alten Freunde des nach Lessing und Schröder begründeten deutschen Schauspieles waren außer sich über diesen Irrweg, außer sich, weil er gerechtfertigt schien durch die Autorität der zwei ersten Poeten Deutschlands, welche auch von ihnen als die beiden ersten Dichter des Vaterlandes verehrt wurden. Das berechtigte Ansehen der beiden Männer verführte, wie sie meinten, in der Theaterfrage die ganze Jugend, welche den großen Männern zujauchzte, auch wo sie irrten, verführte so viel edle Naturen, die Nichts vom Theater verstanden, die aber wohl in der Weimar'schen Reform die schöne große Welt einer erhabenen Poesie erkannten.

In diesem Sinne ist eine Oppositions-Schrift 1808 in Leipzig erschienen. Sie führt den Titel: „Saat von Goethe gesäet dem Tage der Garben zu reifen. Ein Handbuch für Aesthetiker und junge Schauspieler. Weimar und Leipzig".

Der Ton in diesem Büchlein kommt uns unerhört vor, die wir uns daran gewöhnt haben, über Goethe und das damalige Weimar'sche Theater mit Bewunderung sprechen zu hören. Ich will deßhalb einige wörtliche Auszüge mittheilen, weil die bloße Schilderung dieses Oppositions-Tones das heutige Publicum nicht hinreichend unterrichten würde.

Die Weimar'sche Theater-Gesellschaft hatte in Leipzig eine lange Reihe von Gastvorstellungen gegeben. Darüber giebt das Büchlein Recensionen und ausführliche dramaturgische Betrachtungen.

„Täglich liest man die räthselhaften Worte, wie diese oder jene Bühne sich allmälig der Vollkommenheit nähere, indem sie der neueren Manier huldige, andere hingegen dem Untergange zueilten, indem sie hartnäckig von keiner Manier etwas wissen wollen, oder, was noch sonderbarer klingt, daß diese oder jene Bühne zwar brave Mitglieder zähle, solche aber in einer schlechten Schule gebildet wären, sich nicht vom Realen entfernen, noch das hohe Ideale ergreifen könnten."

„Schiller und Goethe sind diejenigen Männer, welche unstreitig das deutsche Theater auf seine höchste Stufe hätten bringen können, welche anfänglich diese Tendenz auch ahnden ließen, und schon blos dadurch zum Stolz der Nation erhoben. Schiller's merkwürdigem Genie besonders wäre es möglich gewesen, das dramatische Gebiet, dem er bekanntlich seine meisten Kräfte widmete, so unendlich zu erweitern; Schiller war ganz für die tragische Kunst geboren, ganz seines britischen Vorbildes würdig. Allein seine Verbindung mit Goethe, ihre gemeinschaftliche Bildung oder Verbildung des Weimar'schen Hoftheaters, nebst ihren gemeinschaftlichen Xenien machte jede Hoffnung zu Schanden, und die, wenngleich unsterblichen Meisterwerke beider merkwürdigen Männer sind, wenn dem Unwesen nicht mit Kraft entgegengearbeitet wird, mit dem Untergange der deutschen Bühne erkauft."

„Schiller, der das Trauerspiel durch die Einführung der alten griechischen Tragödie mit dem Chore auf eine höhere Stufe der Dichtkunst erhob, konnte demohngeachtet doch nicht im Ernste verlangen, daß das ganze dramatische Gebiet sich auf die Darstellung des gigantischen Schicksales beschränken sollte, „welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt“. Dennoch aber schien Schiller dies behaupten zu wollen und gab das Signal zu einer unseligen dramatischen Revolution durch den bekannten, von der Menge aber mißverstandenen scharfen Gedanken: „Was kann denn der Misère Großes begegnen!“ — „Nur Göttern, Halbgöttern, Heroen, höchstens noch den Göttern der Erde, den Fürsten, sollte das dramatische Himmelsthor offen stehen. Das konnte doch wol einem Schiller nicht Ernst gewesen sein, dessen Genius es nicht verborgen war, daß gerade das Kleinere, was der von ihm sogenannten Misère begegnen kann, die zarten Fädchen nämlich, die das kunstvolle Gewebe des Lebens bilden und blos von gewöhnlichen Menschen übersehen werden, der höchste Vorwurf des Dramas, sowie der Poesie überhaupt sei.“

Dazu habe Goethe verführt mit seiner Passion für's Griechenthum und mit seiner geringen Befähigung für's Drama. So sei ein krankhafter Idealismus entstanden, welcher auch der Schauspielerkunst eingeimpft werden solle. „Jeder Charakter auf der Bühne muß nicht blos etwa veredelt (welches ja schon die dummen Realisten lehren), sondern vergöttert oder wenigstens doch verheldet werden,“ wie der Weimar'sche Kunstausdruck laute.

Und nun geht das Büchlein in die satyrische Form über und bringt die „Geheimen Statuten oder Theatergesetze und Regeln des löblichen Idealisten-Ordens“ in Weimar. Die „erste Conjugation auf al (ideal) laute: Hohes Trauerspiel. Sowohl das nach Schiller mit dem gigantischen Schicksale ausstaffirt und dem griechischen Chor umgeben, als das nach Goethe mit den französischen Marionetten-Figuren und den erbärmlichen Convulsionen. Erste Regel: In diesem göttlichen Genre, welches mehr für den Himmel und die Himmlischen als für die Erde und ihre Bewohner ist, sind erstlich die Schritte der spielenden Personen auf das genaueste abzumessen und womöglich von dem Theatermeister mit dicker Kreide zu markiren. Zweite Regel: Jede spielende Person, gleichviel welchen Charakter sie darstellen soll (um Charaktere bekümmern wir uns überhaupt ganz und gar nicht, wie man bald sehen wird), muß etwas Menschenfresserartiges in der Physiognomie zeigen, wodurch man sogleich an ein hohes Trauerspiel erinnert wird. Ferner müssen sich sämmtliche Personen so langsam und feierlich bewegen, als wenn sie bereits hinter der Bahre des- oder derjenigen hergingen, so im fünften Acte unvermeidlich sterben muß. Dritte Regel: Jedes Spiel, jede Gesticulation, jeder Ausdruck der Stimme, wodurch ein Charakter nuancirt oder scharf bezeichnet werden könnte, ist bei Gefängnißstrafe verboten. Im hohen Trauerspiele muß sich Alles, Vater und Sohn, Greis und Jüngling, Mann und Weib, gleichförmig regen und bewegen. Die heterogensten Charaktere müssen sich so ähnlichen, wie ein Ei

dem anderen, und es wird blos der Idee, das ist der Phantasie des Zuschauers anheimgestellt, sich die nöthige Verschiedenheit hinzuzudenken. Nicht die kleinste Bewegung (man wiederholt es hier), welche eine Charakter-Eigenheit oder eine hervorstechende Leidenschaft verrathen könnte, ist den spielenden Personen unter keinerlei Vorwand erlaubt; überhaupt sollen diese sprechen, aber nicht spielen, und als Ziel der höchsten Vollkommenheit wird es betrachtet, wenn es den spielenden Personen einst gelingen sollte, jede Vorstellung in eine Leseprobe in völligem Costüme zu verwandeln. Auch haben wir zur Beförderung der göttlichen Monotonie für zweckmäßig erachtet, dem weiblichen Personal hiemit auf das strengste einzuschärfen, so tief als immer thunlich zu sprechen, und sich so der männlichen Stimme bestmöglich zu nähern. Die Damen werden, wie wir hoffen, um so leichter in diesem Punkte nachgeben, weil umgekehrt das Heraufstimmen des männlichen Tones zu dem ihrigen erst durch gewisse physikalische Experimente bewirkt werden kann, welche sehr mißlich zu unternehmen sind, und womit sogar den Damen selbst nicht gedient sein kann. Vierte Regel: Es ist besonders Rücksicht darauf zu nehmen, wo, das heißt in welcher Gegend die tragische Handlung vor sich geht. Geschähe dies in unserem lieben Griechenland, so haben die gräcisirten Darsteller sich besonders zart zu benehmen und dürfen sich in keinem Falle mausig machen. Hier sind nun folgende verschiedene Fälle sorgfältig zu beachten: A. Sollte es die Grausamkeit und Unbarmherzigkeit des Dichters mit sich bringen,

daß eine oder die andere Person ein Giftfläschchen leeren müßte, so soll dies mit allem erdenklichen Anstand geschehen. Eine kleine Verzerrung des Gesichtes, ohngefähr als wenn Kinder ein Rhabarbertränkchen zu sich nehmen sollen, läßt sich nun einmal nicht gut verbieten, übrigens aber wird die höchste Ruhe empfohlen, alldieweil die Griechen ihr Gift wie unsere Damen Eis nehmen, das heißt mit der größten Bequemlichkeit. B. Umarmungen, wenn solche auch noch so sehr dem Ganzen angemessen wären, es sei nun zwischen Vater und Kind, Mann und Weib, oder Liebhaber und Geliebter, dürfen im Griechischen durchaus nicht vorfallen. Es ist vielmehr in diesem Lande eine Hauptregel, sich drei Schritte vom Leibe zu bleiben, wodurch nebenher noch für die Oekonomie des Theaters gesorgt und die Gewänder hübsch geschont werden. C. Die Schauspieler haben sich in Griechenland von ihrem Thun und Lassen durchaus keine Rechenschaft zu geben, sondern ihre Geschäfte wie die italienischen Sängerinnen bei Bravour-Arien blos und allein mit Parterre, Logen und Galerie abzumachen. Wenn auch zehnmal Liebeserklärungen und dergleichen vorfallen sollten, so schwöre der Liebhaber seine Treue dem Parterre" — — „hiebei ist noch zu bemerken, daß man jedem Schauspieler, sowie jeder Schauspielerin soviel Discretion zutraut, fein zurückzutreten, wenn der Nebenschauspieler das Parterre haranguirt"; es gehe sie ja gar Nichts an, und sie „dürfen umsoweniger darauf hören, da sie die Antwort im voraus auswendig gelernt haben".

Folgt die Vorschrift, wie Verse zu sprechen seien: „gewissenhaft zu scandiren oder vielmehr nach einer gewissen eintönigen Melodie (die sich nur mündlich mittheilen läßt) abzusingen“. Als Meister darin, besonders im Zersetzen der Perioden, wird Herr Graff empfohlen. „Auf den Sinn kommt durchaus nichts an, und es gereicht vielmehr zur höchsten poetischen Schönheit, solchen nach Möglichkeit zu zerfetzen.“ Auch sei es keinem tragischen Schauspieler erlaubt, sogleich seine Rede anzufangen, wenn sein Nebenspieler geendet. Die tragische Achtung verlange da immer eine große Pause, ein Zurücktreten, dann eine Vorwärtsbewegung, und nachdem der Schauspieler „nach Befinden den rechten oder linken Arm in die Höhe gehoben und einen gräßlichen Blick um sich her geworfen, stimmt er erst den Gesang an“.

Das Alles sei angemessen zu übertragen, wenn auch das Stück in Prosa geschrieben wäre, was selten vorkäme. Der Schauspieler habe durch „künstlichen Gesang und Predigermanier ein immer wiederkehrendes Metrum selbst in diese Prosa einzuführen“.

Im bürgerlichen Schauspiele könne eine Milderung dieser Regeln eintreten, aber nur eine Milderung, der ideale Anstand müsse auch da gewahrt bleiben. „Das regelmäßige Aufheben und Senken der Arme darf auch da nicht vergessen werden, welches freilich so leicht nicht ist, als sich Mancher einbilden mag, worin man sich aber durch das Besuchen guter Marionetten-Theater unstreitig sehr bilden kann.“ Der „Kanzelmanier“ müsse man sich überall nähern, „um so dereinst Kirche und Theater völlig mit einander auszusöhnen“.

Das Lustspiel als eine Zwittergattung sei der Farce zu nähern und durch Caricatur zu erhöhen, durch ideale Caricatur.

„Falsche Bäuche, Höcker, Stirnen und Lenden sind hier von unzuberechnendem Werthe. Eine große Hilfe hat der Schauspieler an den alten Masken, welche gewöhnlich Alles übertreffen, was die lebhafteste Phantasie sich nur vorzuzaubern im Stande ist.“ („Die Brüder, nach Terenz mit Masken“ waren auch in Leipzig gegeben worden.)

Diesen Ton der Verspottung und Verhöhnung verläßt der Autor endlich und gesteht ein, daß diese argen Gesetze wohl nicht in ihrer ganzen Ausdehnung befolgt worden seien vom Weimar'schen Theater, daß aber die „Grundzüge“ wirklich „in der Darstellungsmanier der neuen Schule überall durchschimmerten, ja daß die meisten Regeln den Hauptandeutungen nach von den hoffnungsvollen Zöglingen des Goethe'schen Kunstseminars ziemlich genau befolgt würden“.

„Warum aber nur ziemlich genau? höre ich meine Leser fragen. Hier die Erklärung. Es konnte dem in so vieler Hinsicht verehrungswürdigen Stifter dieser Schule nach reifer Besinnung nicht entgehen, daß jene im ersten Taumel der Neuerungssucht zu Grunde gelegten Regeln und Vorschriften nicht nur blos denen der altfranzösischen Schule (die er sammt der liebenswürdigen Haupt- und Staatsaction wieder herzustellen eifrig sich bestrebt) conform waren, sondern sogar noch eine Travestie derselben enthielten, weßhalb er sich denn zu einigen stillschweigenden Modificationen dieser Vorschriften

entschließen und ein gewisses Moderations-System einführen mußte". Das sei denn weder kalt noch warm geworden, und die armen Zuschauer hätten nie recht gewußt, wann sie weinen, wann sie lachen sollten.

Weil das Gemisch von Manieren aber von einem so wichtigen Manne wie Goethe ausgegangen, habe es im deutschen Theater ein „unseliges Schisma" bewirkt, welches tiefen Schaden hervorgebracht.

Er giebt dann eine Charakteristik aller einzelnen Weimar'schen Schauspieler und eine Besprechung aller Vorstellungen — sie haben bei zweimaliger längerer Anwesenheit ihr ganzes Repertoire in Leipzig vorgeführt — um an den einzelnen Personen und Aufführungen nachzuweisen, daß sein Tadel der Schule wohlbegründet sei.

Als solche Opposition in so herausfordernder Weise gegen Weimar auftrat, war Schiller schon todt. Er wurde nur insofern mitberührt, als es hieß: er sei durch Goethe in die gräcisirende Richtung hineingezogen und zur „Braut von Messina" veranlaßt worden. Uebrigens schrieb man ihm keinen besonderen Einfluß zu auf das Weimar'sche System. Seine Verbindung mit Weimar und sein Aufenthalt in Weimar fällt in die fruchtbarste Zeit seiner dramatischen Production, und diese Production nahm ihn ganz in Anspruch. Er war allerdings bei der Insceneſetzung seiner Stücke zum Oefteren thätig und vertrat auch Goethe zuweilen bei den Proben, aber es sind keine besonderen Zeugnisse vorhanden, daß er das theatralische System Goethe's gebilligt oder mißbilligt

hätte. Im Verlangen nach großem Pathos stimmte er ihm bei, wie wir gesehen haben. Sein früher Tod wurde von aller Welt als ein National-Unglück betrachtet, welches zunächst das deutsche Theater beträfe, und Weimar insbesondere erschien aufs tiefste betroffen von diesem Verluste. Goethe persönlich in hohem Grade. Die erste Zeit nach Schiller's Tode war denn auch Goethe thätiger als je für die Weimar'sche Bühne, die Trauer über den Verlust des großen Dichters und Freundes auszudrücken, und all das zu halten und zu fördern, was Schiller für die Bühne hinterlassen hatte.

Dieser Eifer ließ indessen naturgemäß nach, und als die große Hilfe neuer Stücke von Schiller ausblieb, da sank allmälig die Spannkraft Goethe's und des Weimar'schen Theaters, und Leben wie Bedeutung der Weimar'schen Bühne verschwand zusehends. In der Sache selbst war es kein großes Ereigniß mehr, als Goethe 1817 zurücktrat; in der Veranlassung aber, welche ihm zu seinem Rücktritte geboten wurde, war es ein Scandal. Jedermann weiß, daß Goethe ein Stück, den „Hund des Aubry", nicht aufführen lassen wollte, weil ein Pudel darin eine wichtige Rolle spielte, und daß der Herzog Karl August die Aufführung befahl. Nicht Jedermann weiß, daß die Entfernung Goethe's längst geplant war, und daß die beste Schauspielerin, Jagemann, den Plan entworfen und die Ausführung geleitet hat. Als Geliebte des Herzogs war sie Frau v. Heigendorf geworden und fühlte das Bedürfniß, sich und das Theater der Goethe'schen Oberherrlichkeit zu entledigen. Wie sehr Goethe seit Jahren schon

von diesem Verhältnisse gelitten, daß ein Mitglied seiner streng geführten Bühne dergestalt Vertraute des regierenden Herrn war, hat noch Niemand geschildert. Ich meine, es sei für den schon alten Herrn eine wahre Erlösung gewesen, das lästig gewordene Joch abschütteln zu können.

Von nun an aber sank natürlich das Weimar'sche Hoftheater in den Schooß der Mittelmäßigkeit, obwohl die dort regierenden Herren, namentlich in neuerer Zeit, immer bestrebt waren, die hohen Traditionen der Weimar'schen Heroenzeit in Ehren zu halten. Die kleinen Mittel des kleinen Staates und der kleinen Stadt hatten zu einer hohen Stellung nur zureichen können, so lange hohe Geister ihre Kraft einsetzten. Und was man auch am Goethe'schen Theater-Regimente ausstellen mag, bestreiten kann man nicht, daß der große Dichter im Verlaufe der sechsundzwanzigjährigen Theater-Direction seine Kräfte standhaft eingesetzt hat für die Aufgaben, welche seinem Talente nicht einmal vorzugsweise angemessen waren. Der deutschen Schauspielkunst ist dadurch vielleicht geschadet worden, dem deutschen Theater aber ist dadurch großer Segen entsprossen: die Besten des Volkes sind dafür erregt worden, hohe Ziele sind am Horizonte erschienen für das Theater, das bloße Handwerk des Talentes ist in den Schatten getreten, die Weihe poetischer Größe ist gewonnen worden für die Vorgänge auf der Bühne.

Ja, die hohle Declamation, die steifen, gezierten Manieren, der kalte Formalismus sind durch die Weimar'sche Schule geradezu geweiht worden und haben auf dem deutschen

Theater, absonderlich auf dem norddeutschen, Leben und Wahrheit des Dramas niedergehalten. An Berlin kann man das nur zu deutlich nachweisen, wo trotz des Gegengewichtes von Ludwig Devrient mit der Stich-Crelinger die kalte Manier dauernd an die Reihe kam. An Dresden werden wir es nur zu sichtlich erkennen, wo es in leiserer und oft graziöser Art bis auf unsere Zeit ein beliebtes Scheinleben gefristet. Aber trotz Alledem und Alledem hat die Einwirkung der großen Dichter dem deutschen Theater einen höheren Geist eingehaucht, den Sinn geweckt für den Adel und die Macht unserer Sprache, und den für jede Kunst unerläßlichen Grundsatz eingebürgert: daß der Stoff, welchen ein Kunstwerk bietet, beherrscht erscheinen muß.

VI.

Die kleinen Hoftheater und die deutschen Stadttheater. Eßlair. Lenz. Sophie Schröder. Das Dresdener Hoftheater. L. Tieck. Shakespeare auf der deutschen Bühne. Emil Devrient. Dawison. Bayer-Bürck.

Die große Anzahl deutscher Herrschersitze, in politischer Rücksicht oft beklagt, hat in Kunst und Wissenschaft vielfache Förderung gewährt. Auch beim Theater. Der Unterschied von Frankreich ist hierin in die Augen springend. Die französischen Provinzstädte bedeuten in Entwicklung der Künste und namentlich des Theaters gar nichts; unsere Städte aber bedeuten sehr viel. Ihre Aufzählung ist deßhalb unerläßlich zur geschichtlichen Darstellung, denn jede einzelne Stadt liefert neue Punkte zur Charakteristik.

Die kleinen Hofstädte Schwerin, Braunschweig, Gotha sind wichtig geworden in den ersten Stadien des deutschen Theaters; die kleine Hofstadt Weimar wurde hochwichtig, als unser Theater schon feste Grundlagen und Formen hatte; Braunschweig bewährte sich neuerdings unter Klingemann durch Ordnung und durch kundigen Eifer. Goethe's „Faust“ wurde hier 1829 zum ersten Male aufgeführt, und zwar soll

der leichtfertige Spott des jungen Herzogs Karl die Veranlassung zu diesem Wagstück gewesen sein. Er beschuldigte Klingemann, den Goethe'schen „Faust" darum liegen zu lassen, weil er sich vor der Concurrenz mit seinem eigenen fürchtete. Der Klingemann'sche „Faust" war damals noch an vielen Orten auf dem Repertoire. Diese thörichte Beschuldigung trieb Klingemann dazu, den Goethe'schen, von welchem man bis dahin nur Scenen dargestellt hatte, als ganzes Theaterstück einzurichten und aufzuführen.

Auch Hannover that sich in den Zwanziger Jahren hervor unter Holbein's Leitung, welcher tüchtige Kräfte — Frau Renner, Herrn Leo, Paulmann — zu gewinnen und zu benützen verstand. Neuerer Zeit widmete der jetzt vertriebene König dem Theater ungemein reiche Beisteuer. Selbst Kassel sammelte eine Zeitlang hervorragende Talente und sah nur deren Benützung consequent gehindert durch die willkürliche Censur des Kurfürsten.

Von den Stadttheatern wären nur noch Breslau und Frankfurt am Main zu erwähnen, welche kurze Epochen von einiger Bedeutung errungen haben durch einige gute Schauspieler. Breslaus beste Epoche fällt in die zwei ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts, als die Directoren Professor Rhode und Regierungsrath Streit mit Ernst und Geschick das Scepter führten. Da fanden sich auch, wie immer bei guter Führung, tüchtige Schauspieler zusammen, Julius, Becker, Schmelka, Nagel, Leo, zuletzt Anschütz und Ludwig Devrient. Aber wie überall versäumte die Stadt, ihr Institut hinreichend zu

unterstützen, und überließ es der Geldspeculation, welche es den Zufällen überlieferte. Und diese Zufälle gestalten eben nichts Dauerndes.

Frankfurt ist darin sorgfältiger gewesen, hat es aber doch auch nie zu einer maßgebenden Stellung bringen können. Eines der schönsten Talente dagegen hat es lange besessen, Caroline Lindner, eine leider frühzeitig stark werdende Dame, welche im naiven, heiteren und sentimentalen Fache eine bezaubernde Kraft des Naturells besaß und unter die besten deutschen Schauspieler einzureihen ist. Ein tapferer Schauspieler alter Schule ferner, Weidner, hat lange vorgehalten, und ein guter Komiker, Hassel, desgleichen.

Eine Führung aber in größerem Sinne hat Frankfurt nie erreicht, obwohl seine wohlhabenden Bürger immer gern gesorgt und beigesteuert haben für ihr Stadttheater.

In Süddeutschland behauptete, Frankfurt voraus, Mannheim unter immer erneuten Anstrengungen seinen wichtigen Platz, welchen es sich unter Dalberg und Iffland errungen. Es besteuerte sich selbst für Dotirung seiner Bühne, als die Staatshilfe geringer wurde, und that sich wenigstens immer durch Fleiß hervor neben den Residenzstädten München, Stuttgart, Karlsruhe und Darmstadt. Ja, in dem ausgebrochenen Schisma zwischen Hamburger und Weimar'scher Schule erhielt sich sein Theater eine respectable Mittelstellung oder Vermittlungsstellung. In den süddeutschen Residenzen fehlte es nicht an reichlicher Geldunterstützung von Seiten der Machthaber, aber es fehlte an Leitung. Nach dem Berliner Muster

war diese Leitung überall in die Hände von vornehmen Herren gegeben, welche fachmäßig Nichts verstanden. So hatte das reich dotirte Stuttgart immer nur zeitweilig einige Bedeutung, wenn eben ein paar gute Schauspieler engagirt waren, und Darmstadt förderte nur die Oper, weil der Fürst nur für das musikalische Drama Interesse und selbst Talent hatte. München blieb ebenfalls lange zurück, theils wegen seines stark ausgeprägten Confessionswesens, welches den freieren Stücken im Wege stand, theils wegen des neuen Theaterbaues, dessen Bühne für das Schauspiel zu groß ist. Es fehlte ihm nicht an einigen ausgezeichneten Talenten: der an Figur zwar kleine Urban war doch ein vorzüglicher Liebhaber, und eine große Kraft im Fache der Heldenväter, Eßlair, hatte hier in seiner letzten Lebenszeit eine Heimath gefunden. Auch Sophie Schröder gehörte eine Zeitlang dem Münchener Theater.

Eßlair stammte aus Oesterreich und hatte am Theater zu Prag, welches unter Liebich eine ausgezeichnete Pflanzschule war, zu Anfang dieses Jahrhunderts seine Ausbildung erhalten. In den süddeutschen Städten Stuttgart, Mannheim und zuletzt in München fand er seine dauernden Engagements, aber als erster ständiger Gastspiel-Schauspieler war er, so wie Amalie Haizinger aus Karlsruhe, in ganz Norddeutschland bekannt und geehrt. Ich selbst habe ihn noch gesehen. Er erschien mit seiner großen Gestalt, seinem markigen Organ, seiner würdigen und nachdrücklichen Repräsentation als Ideal eines Heldenvaters. Das stete Gastiren wird an ihm zuerst des Virtuosenthums verdächtig und mit

Recht verdächtig, da das immer wiederkehrende Einzelspiel die Fühlung mit einem Ensemble aufhebt, und da das Bedürfniß steter Auszeichnung zu künstlichen Hilfsmitteln verleitet. Er blieb denn auch nicht frei von diesen Gefahren, und es ist eine stehende Notiz beim deutschen Theater geworden, wie er in Nachahmung Talma's, den er in Paris gesehen, den Schluß des Wallenstein'schen Traumes gesprochen: „Mein Vetter ritt den Schecken an dem Tag" mit allem Aufwande von kräftiger Bedeutsamkeit, und dann wegwerfend, prosaisch, kaum verständlich: „Und Roß und Reiter sah man niemals wieder".

Seine Mittel gehörten zu den schönsten, welche auf der Bühne wirken können — Lenz in Hamburg hatte einige Aehnlichkeit mit ihm — und für Norddeutschland war sein wiederkehrendes Gastspiel ein recht wesentlicher Vortheil. Er stand außerhalb des Schismas zwischen Weimar und Hamburg. Das mächtige Pathos seiner alten Helden mochte an Weimar erinnern, und doch war es nicht weimarisch. Das Wort und der Vers waren ihm nicht Selbstzweck; sein Vortrag zielte immer auf dramatischen Sinn. Außerdem aber hatte er starke Rollen im bürgerlichen Kreise, in Iffland'schen Stücken, und die Einfachheit seines Auftretens, die Herzlichkeit und Wärme in den Scenen der Empfindung stellten ihn zur Schröder'schen Richtung, zur Darstellung von Menschen, wie man mit Betonung zu sagen pflegte, um die hinaufgeschraubten Schattenwesen der gegnerischen Schule zu tadeln.

In den größeren Aufgaben der Heldenväter, welche man vorzugsweise die poetischen nennt, fehlte es ihm vielleicht an

einem tieferen Hintergrunde. Ein „Belisar“ von Schenk, welcher damals eine Zeitlang durch ihn auf der Bühne gehalten wurde, machte nicht die Anforderungen eines Wallenstein oder Lear. In diesen geheimnißvolleren Aufgaben aber erschien Eßlair, wie Tieck sehr gut sagt, zu „hell“.

Eben so wichtig, vielleicht noch wichtiger war ein weiblicher Gast auf den norddeutschen Theatern, welcher öfters von Wien und von München aus einkehrte und trotz alles Schismas große Erfolge gewann, unbestritten gewann — Sophie Schröder. Sie war auch declamatorisch, und konnte doch durchaus nicht der Weimar'schen Schule zugezählt werden. Ihre Anfangsstudien in Hamburg widersprachen dem. Sie declamirte nie auf den bloßen Klang hin, sondern stets auf den Sinn, sie war nicht eben stark in der Charakteristik, aber sie beabsichtigte Charakteristik.

Diese Gäste und Ludwig Devrient in Berlin, der entgegengesetzte Pol alles Weimar'schen Wesens, waren die Hauptgestalten auf dem norddeutschen Theater, welche den Weimarschen Ueberschwang aufhielten.

Zudem bildete sich in Dresden eine Opposition gegen Weimar, eine theoretische wenigstens, welche zur Praxis berufen wurde. Es war ein Dichter, welcher die volle Absicht hatte, diese Opposition zu bethätigen, Ludwig Tieck.

Der sächsische Hof in Dresden hatte von lange her die Kunst ausgiebig gefördert, aber nicht gerade die Schauspielkunst. Die Malerei durch die vortreffliche Bildergalerie, die Musik durch Kirchenmusik und italienische Oper. Weil das

regierende Haus inmitten eines ganz protestantischen Landes katholisch verblieben, so schienen auch die künstlerischen Neigungen dieses Hauses mit Vorliebe den in Italien besonders heimischen Künsten zugewendet. Censur-Rücksichten spielten auch, wie in München und Wien, dem Schauspiele gegenüber eine arg einschränkende Rolle. Die ganze Schauspiel-Literatur rührte ja von protestantischen Dichtern her, und die meisten Stücke mußten gesäubert werden. So kam es, daß für das Schauspiel bis zum Ausgange des französischen Krieges in Dresden nichts Besonderes geschah. Die Secondaschen Gesellschaften, nur nothdürftig vom Hofe unterstützt, versorgten Dresden und Leipzig zugleich mit theatralischen Vorstellungen, und erst die russische Statthalterschaft, welche 1814 in Dresden waltete, nahm als Staatsgewalt das Theater in die Hand. 1816 endlich wurde das Theater in Dresden wirkliches Hoftheater.

Die Weimar'sche Schule machte sich hier weniger bemerklich als in Leipzig; gute Schauspieler, wie Helwig, Julius, Werdy, Burmeister, gehörten zur einfachen, natürlichen Richtung. Erst als Frau Vohß, eine schon in Weimar allzu weinerliche Mittelmäßigkeit, von dort nach Dresden kam und Frau Werdy wurde, und als Frau Schirmer sich von ihr Weimar'sche Declamation mit Weimar'schen Gesangsnuancen aneignete, machte die neue Schule Propaganda. Scharfe Schauspieler wie Pauli hielten ihr indessen immer noch kräftigen Widerpart, und als 1824 Herr v. Lüttichau Intendant wurde und Ludwig Tieck zum Dramaturgen ernannte, da

konnte man einer gegen Weimar grundsätzlich auftretenden Schauspiel-Entwicklung entgegensehen.

Tieck stammte aus Berlin, und seine Jugend fiel in die dortige Iffland'sche Epoche. Als junger romantischer Dichter hatte er zwar an Iffland's Production alles Mögliche auszusetzen, und die Phantasielosigkeit der Iffland'schen Direction war ihm und allen Romantikern sehr zuwider. Aber Tieck, abweichend von den meisten seiner dichterischen Genossen, hatte sich frühzeitig für die Schauspielkunst selbst interessirt, er hatte den charakteristischen dramatischen Vortrag selbst geübt und bis zur Vollendung an sich selber ausgebildet; er hatte die dramatische Literatur Europas, und zwar mit Vorliebe die Literatur des Lustspieles, sorgfältig studirt, er hatte sich hingebend mit Shakespeare beschäftigt, und in Alledem war es schon gegeben, daß er der Weimar'schen Schule nicht zustimmen konnte.

Jetzt war eine Gelegenheit geboten, dem alten Neide und Grolle der Romantiker gegen Schiller eine Genugthuung zu verschaffen.

In Berlin und Jena hatten diese Romantiker zu Anfang des Jahrhunderts zahlreich vereinigt gelebt, die Schlegel an der Spitze, und hatten schwer gelitten unter den Erfolgen der neuen Schiller'schen Stücke, welche vom Weimar'schen und Berliner Theater aus alle Welt berauschten. Eifrig, wenn auch vorsichtig, hatten sie die Schwächen dieser Stücke nachgewiesen, aber Niemand hatte auf sie gehört.

Jetzt konnte endlich Tieck in praktischer Art nachweisen, daß diese schönrednerischen Jamben das Drama verschleppt hätten durch übermäßige lyrische Zuthat, und daß die Weimar'sche Schule höchst fehlerhaft geworden. Geworden! Denn Goethe ließen die Romantiker gern aus dem polemischen Spiele; er war ihnen als echter Poet zu groß, ihn konnten sie nicht wie Schiller einen blos rhetorischen nennen. Tieck wußte auch recht gut, daß die Weimar'sche Schule nur durch den populären Erfolg der Schiller'schen Stücke ihre Bedeutung erlangt hatte.

Wie geschah das? Man muß sagen, daß Tieck diese Aufgabe mit Maß und Billigkeit erledigt hat. Seine Theater-Recensionen, welche er in Dresden geschrieben und unter dem Titel: „Dramaturgische Blätter" gesammelt hat, sprechen immer schonend über diese Scheidepunkte, insoweit die Dichter selbst dabei in Rede kommen.

Desto unumwundener sprach er mündlich. Sein Haus war ein Mittelpunkt der Geselligkeit in Dresden, und er las fast jeden Abend vor. Da fehlte es nie an scharfen Aeußerungen, welche er so beiher leicht hinwarf. Indem er aber beiher behauptete, unterließ er nie, seine ästhetische Gründe anzuführen.

Er war von kleiner, breitschulteriger Gestalt, von Jugend auf gichtkrank, und die Gicht hatte seinen Oberkörper ganz schief gezogen, so daß eine Schulter höher erschien und daß der schöne Kopf mit dem dunklen, geistvollen Auge seitwärts stand. Der ausdrucksvolle Blick kam immer von der Seite oder von

unten. Sein Organ, durch täglichen Vortrag geübt, war leicht ansprechend und angenehm, der Vortrag selbst einfach und natürlich. Mancher warf ihm wohl vor, daß er die Frauenrollen zu künstlich markirte mit hoher Stimme. Dergleichen ist nie ganz zu vermeiden, wenn man, wie er — dramatischem Vortrage angemessen — die Personen-Namen nicht nennt innerhalb der Scene, und durch abwechselnde Stimmlage die verschiedenen Personen bezeichnen will. Er las im Ganzen sehr gut und zweckmäßig. Auf die hundertmal an ihn gerichtete Anfrage, ob ihn denn die Vorlesung solch eines langen, nie durch einen Strich gekürzten Stückes nicht übermäßig anstrenge, pflegte er zu antworten: „Gar nicht! Es ist dies auch meine Leibesbewegung, da mir die Gicht das Ausgehen nicht gestattet".

Im Verkehre mit Schauspielern bezeichnete er wohl die gegnerische Schule nicht namentlich, aber seine gegnerischen Grundsätze sprach er sehr nachdrücklich aus.

Er hatte nur Einen gemeinschaftlichen Punkt mit der Weimar'schen Schule: die Sorgfalt für das Wort, die Sorgfalt für die gesprochene Rede auf dem Theater. Aber seine Sorgfalt für das Sprechen unterschied sich gründlich von der in Weimar gelehrten und geübten Sprechweise. Er haßte die singende Declamation, er verlangte streng, daß die Rede einfach und angemessen, klar, aber charakteristisch aus dem dramatischen Grunde emporwachse. Nicht losgelöst wie etwas Selbstständiges hat sie dahinzufliegen in gleichmäßiger Cadenz, nein, dem Sinne genau entsprechend hat sie zu wandeln.

Diese Sorgfalt für die gesprochene Rede war zuletzt sein Ein und Alles. Ich habe kurz vor seinem Tode in Berlin noch einmal eine dreistündige Unterredung mit ihm gehabt. Er brach sie nicht ab trotz seiner Gichtschmerzen, die ihn Zeit seines Lebens fortwährend gepeinigt, und er ging auch nicht ab von dem Thema: deutsches Theater. Das interessirte ihn über Alles, und es war rührend anzuhören, daß er selbst von seinen Schwächen sprach, welche sein erfolgreiches Wirken als Dramaturg in Dresden verhindert, eben so verhindert hätten, wie die thörichte Herrschaftsstellung eines unliterarischen Intendanten es gethan. Es stärkte ihn sichtlich meine Versicherung, daß das deutsche Schauspiel keineswegs unterginge und daß seine guten Lehren beachtet würden. „Nur eine", stöhnte er, „nur eine halten Sie aufrecht: Sprechen lernen! Es ist noch meine letzte Klage, daß unsere Schauspieler nicht sprechen lernen."

Shakespeare's dramatische Art war ihm die Grundlage. Daß er, dem romantischen Zuge folgend, auch die spanischen Stücke gepflegt sehen wollte, das hat sein System des Vortrages nicht eigentlich beirrt. Nur sein Ansehen hat es geschwächt, weil er mit diesen Stücken immer durchfiel und weil er auf diesem künstlichen Boden, welcher dem Shakespeare'schen geradezu widersprach, seine Lehre mit Absonderlichkeiten überhäufte, seine Hörer verwirrte.

Sobald er auf den Shakespeare'schen Boden zurückkehrte — und das geschah immer — lehrte er für unsere Schauspieler immer Nützliches. Auf diesem Boden ebnete er auch wirklich den Fortschritt über die Weimar'sche Schule hinaus, und

führte uns einem Punkte zu, auf welchem eine Vereinigung des hoch getragenen poetischen Vortrages mit dem nüchtern charakteristischen Vortrage erreichbar ist.

Es ist nicht zu verkennen, daß Goethe und Schiller in der Behandlung Shakespeare's für unsere Bühne auf einer Anfangsstufe verblieben sind. War es der Widerspruch Shakespeare's gegen das Weimar'sche System, welchen Goethe herausfühlte, war es der Hofton und der französische Geschmack des Herzogs, welche Goethe und Schiller zurückhielten, gewiß ist, daß unsere beiden großen Poeten von Hause aus und innerlich ein ganz anderes, viel intimeres Verhältniß zum großen britischen Poeten hatten, als sie bei Handhabung des Theaters zeigten. Goethe's Einrichtung von „Romeo und Julie" für die Bühne beseitigte wesentliche Punkte des Stückes und machte Zusätze für unwesentliche; Schiller's „Macbeth" veränderte und schwächte ohne Noth; ja bei einer Redigirung des „Othello" für die Aufführung sehen wir Schiller die ersten Scenen des vierten Actes ganz streichen. Sie enthalten die künstlichen Beweise Jago's für die Untreue der Desdemona, Beweise, welche Othello in die höchste Wuth versetzen und endlich in Ohnmacht niederwerfen. Schiller fand sie zu grell und peinlich — was sie freilich sind — und wollte den Act angefangen sehen mit dem ohnmächtig daliegenden Othello. Die ganze Motivirung sollte also verschwinden!

Leider schwächte Tieck seinen Einfluß in Betreff Shakespeare's durch Uebertreibung, in welche ihn wohl der Wider=

spruch hineingehetzt. Die Uebertreibung entstand daraus, daß er die eigentliche Wirkung der Bühne nie genau kannte, daß er das Verhältniß zwischen Bühne und Publicum nie zu würdigen wußte, und daß er dem Publicum gegenüber eigensinniger Literat verblieb. „Sie sollen's lernen!" ist ein ganz gutes Wort, aber ein Publicum läßt sich nie zum Lernen zwingen, es läßt sich nur zum Lernen führen, und zwar muß dies Führen unscheinbar geschehen. Dann lernt auch der Führer, und entdeckt allmälig, ob er nicht im Begriff stehe, zu weit führen zu wollen.

Tieck verlangte kurzweg, es dürfte kein Wort gestrichen werden im Shakespeare, er müsse „unbeschränkt bewundert" oder ganz „ignorirt" werden. Die alte englische Theaterform dazu mit Wegweisern! statt der jetzigen Verwandlungen — damit war gesagt: er ist ein Literat und kein Dramaturg, und sobald dies einmal klar war, hatte auch sein unmittelbarer Einfluß auf das Theater ein Ende. Nun wies man nach: er hat ja auch nie ein Stück schreiben können, er hat immer phantastische, für's Theater unmögliche Märchenspiele producirt. Er kann bei allem guten Vorlesen dem Schauspieler nicht sagen, wie er seine Rolle sprechen soll, denn der Schauspieler würde ausgelacht, wenn er sie spräche, wie Jener sie liest. Und wenn Tieck auf dem Theater sitzt und in Scene setzen soll, da weiß er sich keinen Rath!

Diese Mißwendung in dem dramaturgischen Amte Tieck's trat leider zeitig ein, und er hat jahrelang in diesem Amte gesessen, ohne etwas Weiteres zu thun, als daß

er einige neue Stücke las. Selbst sein Urtheil über dieselben wurde mißtrauisch hingenommen. Devrient meint, es habe an einer schauspielerischen Mittelsperson zwischen ihm und dem Theater gefehlt, und es sei ein tödtlicher Uebelstand gewesen, daß der Hof-Intendant für die dramaturgischen Streitfragen die entscheidende Instanz geworden sei. Denn dieser Hof-Intendant habe seinem Amte gemäß gar keine Kenntniß und entsprechende Bildung besessen für solche Entscheidung.

Das mag sein. Die Hauptsache aber, welche daraus hervorleuchtet, besteht darin, daß Tieck nur ein dramaturgischer Rathgeber, nicht aber ein wirklicher Dramaturg sein konnte. Zwei Seelen lebten, ach! in seiner Brust: die phantastisch-romantische, der bekannte Paradiesvogel ohne Füße, der also immer fliegen mußte und sich absolut nicht niederlassen konnte, welches Letztere denn doch für eine feste Theaterführung unerläßlich ist — und die gute dramatische Einsicht, welche er sich durch Studium und Vorlesen erworben hatte. Diese beiden Seelen gediehen nie zu einer organischen Einigung in seinem Wesen. Zeuge dessen, daß er nie selbst ein Theaterstück schreiben gekonnt. Sein Lebenlang mit poetischen Möglichkeiten dilettirend, verlor er die männliche Kraft, eine typische Composition auszubilden, eine gegliederte Handlung — sei's in der Schrift, sei's im Leben — durchzuführen. So mußte es kommen wie es kam, daß er nur eigensinnig erschien, nicht aber energisch, daß er mit Vorliebe paradoxe Behauptungen aussprach über Stücke und Rollen, welche ihn bei den Schauspielern und durch sie beim Publi-

cum discreditirten. Zum Beispiel, daß im „Hamlet“ der König die beste Rolle sei. Das wurde ein Stichwort für das Theater-Personal, welches immer nach Verspottungsmitteln sucht, um sich zu rächen. Es sucht sich an festen Autoritäten dafür zu rächen, daß die Autorität des Schauspielers an jedem Abende gefährdet ist. Ein ähnliches Stichwort wie der „vortreffliche“ König in „Hamlet“ wurde Tieck's Ausspruch, daß die spanische Komödie: „Dame Kobold“ ein musterhaftes Lustspiel sei. Das sonst so friedliche Dresdener Publicum war bereits so verhetzt, daß es „Dame Kobold“ nicht still durchfallen ließ, sondern gegen alles Herkommen auspochte.

Kurz, da ihm Macht und Erfolg fehlte, so wurde er als unpraktischer Theoretiker am Ende ganz zur Trophäe des Triumphs gemacht für die praktische Mittelmäßigkeit, als sollte grell der Gegensatz aufgestellt werden für Weimar, wo die viel einseitigere Theorie Goethe's triumphirte, weil sie in Goethe's männlichen Händen Macht entwickelte und durch Schiller's Unterstützung Erfolge gewann. Schon 1830 zog sich Tieck zurück vom Dresdener Hoftheater, wenn er ihm auch nominell noch länger als Dramaturg angehörte.

Alles zusammengefaßt ist wohl zu sagen, daß der Mangel seiner dramaturgischen Macht in dem Einen Punkte verborgen lag: er unterschätzte die für's Theater nothwendige geschlossene Form des Dramas. Dafür hatte er nicht nur kein Talent, er hatte für dieselbe geradezu kein Auge. Lose, lose, noch so lose mochte es einhergehen im Drama, das störte ihn gar nicht. Mit naiver Unbefangenheit erklärte er die

sogenannten „Historien" von Shakespeare, welche ohne dramatische Steigerung und Schließung trotz ihres reichen Inhaltes zerflattern, für die besten Stücke, und wie eine Kleinigkeit stellte er die Forderung auf: wir sollten zur äußeren Form des alt-englischen Theaters zurückkehren. Da brauchten wir keine Verwandlungen mehr für den immerwährenden Ortswechsel, denn da bedeute dieses Zeichen Wald und jenes Zeichen Zimmer; die störende Tiefe unseres Theaters verschwände, es würde breiter und nur einige Schritte tief. Dieser Vorschlag war so lebendig in ihm, daß er die Shakespeare-schen Stücke auch bei uns auf solchem schmalen Podium gespielt sah und die Klagen über unaufhörliche Verwandlung lächerlich fand. Es war stets ein träumerisches Etwas in ihm thätig, und dieses sprach überall in seine Theater-Forderungen hinein. „Fixe Ideen" nannten dies die Schauspieler. Eben so „fix" war ihm der Begriff oder doch das Wort „Ironie", für welche er in jedem Theaterstücke eine Gewähr forderte. Diese Forderung gehörte in die romantische Aesthetik und war speciell von Solger gelehrt worden. Sie ruht auf einem feinen poetischen Grunde: die Ueberlegenheit des Dichters über die Verwirrungen seiner Welt, der Welt überhaupt soll sichtbar werden. Aber so wie er dies von jedem Theaterstücke forderte, so wurde es eine Manierirtheit, welche man leichten Kaufes verspottete.

Außerhalb dieses Zauberkreises von sogenannten „fixen Ideen" bieten seine „Dramaturgischen Blätter" das Beste und Reichste, was seit Lessing über das Theater geschrieben worden ist.

Meines Erachtens hat Tieck dem deutschen Theater wesentlich genützt. Niemand kann leugnen, daß er ein feiner, erfahrener Geist war, und so sind seine Ansichten über Theater und Schauspielkunst für aufmerksame Dramatiker, Dramaturgen und Schauspieler wichtig.

Es war aber von großer Wichtigkeit, daß ein Mann wie er, ein Mann von literarischer Autorität, so früh und mit so guten Gründen der Weimar'schen Einseitigkeit entgegentrat. Tieck hat literarisch am meisten dazu beigetragen, daß für unsere Theaterstücke und für unsere Schauspielkunst eine breitere Grundlage gesucht und erstrebt wurde, als die Weimar'sche Schule zugestanden hatte.

Wunderlich genug wurde das in Dresden selbst, also unter seinen Augen, am wenigsten sichtbar. Hier bildete sich in den Dreißiger und Vierziger Jahren eine Spielweise aus, welche der Weimar'schen Declamations-Richtung nahestand, wenigstens viel näher als irgend einer anderen Richtung. Die Charakterisirung trat mehr und mehr zurück, ungestörte, leise Harmonie wurde der entscheidende Gesichtspunkt.

Der Charakter der Stadt stimmt zu dieser Richtung. Ein gewisser höflicher Sinn der Bevölkerung zeigt sich dort immer geneigt für künstlerische Bestrebungen, wenn sie artig und formell bedächtig sind. „Weil ich ein Feind von allem Rohen bin", sagt Famulus Wagner im „Faust", und schildert damit einen Grundzug des Dresdeners, beinahe des Sachsen überhaupt in dessen artistischem Glaubensbekenntnisse. Selbst die Maler in Dresden, für welche eine Akademie besteht,

haben sich durchschnittlich diesem Grundzuge eingeordnet, und sind vielleicht deßwegen in neuerer Zeit zurückgeblieben neben den anderen Malerschulen, welche frei, kräftig und dreist erfinderisch vorgegangen sind.

Es war also dem Geschmacke des Ortes ganz entsprechend, daß sich ein graziöses männliches Talent seiner Bühne bemächtigte. Emil Devrient war dieses Talent.

Er ist ein Neffe Ludwig Devrient's. Drei dieser Neffen, die Brüder Karl, Eduard und Emil, haben sich — wie schon gesagt — seit beinahe fünfzig Jahren auf der deutschen Bühne bemerklich, zwei derselben haben sich um sie verdient gemacht. Emil als Schauspieler, Eduard als Director und Geschichtschreiber. Karl, der Aelteste von ihnen, galt während seiner jungen Jahre in Dresden für den Begabtesten an schauspielerischen Eigenschaften, an Kraft und Ausgiebigkeit des Organs und an feurigem Schwunge. Seine Entwickelung ist aber dadurch zurückgeblieben, daß ihm die Sicherheit des Gedächtnisses versagt hat und er vielleicht deßhalb in eine manierirte Detailmalerei verfallen ist.

Emil begann wie Eduard als Sänger. Im Jahre 1827 habe ich ihn zum erstenmale in Leipzig gesehen. Er spielte den Tellheim.

Eine schlanke Figur, ein sprechendes, großes Auge und ein vornehm discreter Redeton, welcher freilich immer einen nasalen und gutturalen Beigeschmack, aber durch eine saubere Beherrschung einen gewissen Reiz hatte. Besonders für die Frauenwelt. Der Schauspieler für die Frauen ist er denn

auch immer geblieben, und wer das Theater-Publicum genau kennt, der weiß auch, daß der Geschmack der Frauen für Stücke und Künstler von großem Einflusse und von erstaunlicher Treue ist.

Vierzig Jahre lang habe ich ihn von Zeit zu Zeit wiedergesehen und seiner virtuosen Ausbildung vollständig folgen können. Die formelle Schönheit ist durchwegs sein Zielpunkt gewesen. Insofern hat er immer seinem ganzen Wesen nach der Weimar'schen Richtung angehört. Die Erscheinung und der Klang des Wortes waren der Mittelpunkt seiner Schauspielkunst, und erst als er die Gastspiel-Laufbahn in ausgedehnter Weise erwählte, hat er in seine Darstellungskunst eine Anzahl belebender Hilfsmittel aufgenommen, welche Charakteristik anstreben, wenigstens äußerliche Charakteristik. Das ist nie tiefer gegangen, und der Uebergang in älteres Fach, welchen er einmal ernstlich in Dresden anfing, ist darum in seinen Anfängen verblieben und versiegt. Es vertrug sich solche Wandlung nicht, mit einem Ideale, welches nur in schöner Erscheinung und schönem Wortklange beruhte. Ganz wie eine Zeitlang Goethe, pflegte er noch im Alter einem Schüler zu sagen, daß die körperliche Stellung und Bewegung die Hauptsache wäre für den Schauspieler.

Welch eine Begabung hat dazu gehört, mit so beschränktem Formalismus bis in unsere Tage herein, welche viel breitere und mannigfaltigere Ansprüche an den Schauspieler machen, eine erste Stellung und Anziehungskraft auf unserer Bühne zu behaupten! Und die hat er behauptet, wenigstens

in Norddeutschland. In Süddeutschland, speciell in Wien, hat er nie volle Wirkung erreicht. Man fand ihn zu kalt, zu gemacht. In Norddeutschland hat aber die Weimar'sche Richtung viel mehr Anhang und Dauer gefunden, als in Süddeutschland; dort hat die graziöse äußere Form und die correcte zierliche Betonung es nicht vermissen lassen, daß wahrhaftiges inneres Leben und volle Hingebung an die Leidenschaften des Herzens schwach oder gar nicht zum Vorschein kommen.

Für das Dresdener Theater hat Emil Devrient wohl dreißig Jahre lang den Ton angegeben, den gedämpften, sogenannt anständigen Ton, und das virtuose Alleinspiel im Ensemble eingeführt, wodurch jede belebende Ausbreitung der Mitspielenden und nun gar der Massen zurückgedrängt und unscheinbar gemacht wird. Eine feine Langeweile ist die unausbleibliche Folge davon; das Trauerspiel wird kalt, und das Lustspiel wird trocken. Ohne ein herzliches Lachen — starkes Gelächter ist ja auch kaum schicklich! — wird es abgespielt.

Der Eintritt Dawison's in das Dresdener Hoftheater brachte wohl einige Störung in diese sanfte Harmonie. Solch ein greller Charakterspieler aber konnte Devrient's Einfluß kaum beseitigen, eben weil er grell war und nicht gediegen. Der gute Geschmack des älteren Publicums, auch wenn Einige einen stärkeren Lebenspuls gewünscht, mußte sich am Ende doch für Devrient erklären, denn geschmackvoll war er doch zumeist, und so verblieb dem Theater dieser Stempel der artigen Passivität. Männliche Talente kamen neben ihm nicht auf, und das poetisch schöne Talent der Frau Bayer-Bürck,

ein Talent von lebensvoller Schönheit, war nicht allein im Stande, den languissanten Styl zu verändern, die zierlich schleppende Art zu beflügeln.

So war bei seinem Rücktritte kein Nachwuchs großgezogen, ja es war gar keiner vorhanden, und so fiel denn das Theater, da auch Dawison in schwerer Erkrankung ausgeschieden war, wie ein Luftballon zusammen, welchem das Gas entweicht. Ohne irgend eine dramaturgische Leitung geht es den mittelmäßigen Gang mit den mittelmäßigen.

VII.

Die kleinen Hoftheater. Immermann in Düsseldorf. Das Leipziger Theater. Küstner. Schmidt. v. Witte.

So war das norddeutsche Theater beschaffen Anno 1869, als ich die Direction des Leipziger Stadttheaters übernahm, und dort versuchen wollte, ob nicht auch in einer mittleren norddeutschen Stadt ein gutes Schauspiel zu begründen wäre.

Die Unterschiede der Schulen waren allmälig verwischt, aber der Respect vor klingender Declamation, vor schönen Stellungen war noch vorherrschend in dem älteren norddeutschen Publicum. Eben so hatten die reisenden Virtuosen als Gastspieler den Sinn für ein innerlich zusammenhängendes Ganzes arg zerrüttet. Keine Stadt Norddeutschlands bot mehr ein wohlthuendes Beispiel im Schauspielwesen, nicht Berlin, nicht Hamburg, nicht Dresden, die wichtigsten norddeutschen Theater-Orte. Die weniger wichtigen waren durch ihr zu kleines Publicum arg beschränkt in der Erwerbung ausgezeichneter Darstellungskräfte, da selbst die recht stattlichen Zuschüsse von Seiten der kleinen Höfe nicht mehr hinreichten, um großen Städten Concurrenz zu machen. Sonderbarer-

weise suchten und suchen denn auch seit längerer Zeit die kleinen Hoftheater nicht durch sorgfältige Einübung ihrer mittleren Kräfte ein verhältnißmäßig gutes Ensemble auszubilden, nein, sie zeigen nur das Bedürfniß, Aufmerksamkeit für sich zu erzwingen. Sie geben mit Vorliebe Stücke, welche als Buchdramen ausgeschlossen bleiben von den größeren Bühnen. Diese größeren Bühnen sind abhängiger vom Publicum, und können nicht so leicht mit Dramen experimentiren, welche in der dramatischen Composition Lücken und Gebrechen haben. Die kleineren Hofbühnen können das vor ihren bescheideneren Zuschauern; wenn sie es auch nicht mehr in dem Maße können, wie es Goethe mit dem „Alarkos“ und „Jon“ und mit den römischen Masken versuchte. Diese bescheideneren Zuschauer werden doch wenigstens entschädigt durch neue Stoffe, welche man anderswo nicht kennt, und so möchte man fast sagen, es ist gar nicht so übel, daß jetzt in Weimar und Meiningen immer wieder solche zweifelhaft dramatische Stücke in Scene gesetzt werden. Versuchsstationen! Am Ende gelingt doch hie und da ein solcher Versuch, und wenn auch die Schauspielkunst nicht gewinnt, so gewinnt doch vielleicht hie und da ein Dichter. Er sieht sein Werk endlich einmal verkörpert, und entdeckt, daß die Bühne wirklich strengen Gesetzen der Composition unterthan, und daß es rathsamer ist, diesen Gesetzen nachzutrachten, als sich in bloßen Klagen zu ergehen über ungerechte Zurücksetzung.

Wenn ich sage, daß ich ein „gutes Schauspiel begründen“ gewollt in Leipzig, so stand mir nicht in erster Linie,

solche lückenhafte Stücke zu Ehren zu bringen. Die Absicht war nicht ausgeschlossen, diese oder jene poetische Arbeit, welcher es an formeller Geschlossenheit fehlt, in Scene zu setzen, sobald sie übrigens wesentliche Vorzüge darbiete. Aber diese Absicht blieb mir in zweiter Linie.

Also auch Immermann's Beispiel stand mir keineswegs als Vorbild vor Augen.

Immermann hat in Mitte der Dreißiger Jahre auch in einer mittleren Stadt, in Düsseldorf, das interessante Wagniß versucht, ein Theater zu errichten, welches höchsten poetischen Zwecken dienen sollte. Unter außerordentlicher Anstrengung hat er dies einige Jahre betrieben und es dann fallen lassen müssen, weil die Geldkräfte nicht zureichten.

War Letzteres wirklich der einzige Grund des Aufhörens? Nein. Es war ein Grund, sogar ein Hauptgrund, und Immermann hatte ganz Recht, zu sagen: Es sei empörend, „daß unter 36 Fürsten Deutschlands sich keiner fand, der ein complet eingerichtetes Theater mit classischem Repertoir und einer schon feststehenden Tradition und Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte, ohne daß die mehreren Millionen, welche das Capital der Rheinischen Optimaten bildeten, nicht für das Deficit aufkamen!“ Dennoch lag der Mangel an Bestand und Dauer tiefer.

Das, was er hochpoetisch nannte, hatte ihn theils im Stiche gelassen, theils zu unverhältnißmäßig großen Ausgaben für Ausstattung getrieben, und nur das verächtlich angesehene „Gewöhnliche“ hatte gute Dienste geleistet.

Ich habe 1839, zwei Jahre nach dem Schlusse seiner Bühne, Immermann ausführlich über dieses Thema gesprochen, und habe ihn sehr billig in seinen Aeußerungen gefunden. Offenherzig gestand er ein, daß die vielen Experimente mit poetischen „Buchstücken“ Uebertreibung gewesen, und daß er nach so durchgemachter Schule wohl anders vorgehen würde, wenn er an größerem Orte ein Theater zu führen hätte.

Jammerschade ist es, daß ihm dazu nicht Gelegenheit geboten worden, daß namentlich Berlin, damals unter der Intendanz des Grafen Redern, nicht den Verstand gehabt, eine solche dramaturgische Kraft zu verwerthen. Er besaß Energie, Geist, poetische Bildung und hatte eine saure Vorschule hinter sich.

Immermann hatte als echter „Epigone“ im dramaturgischen Punkte eine Aehnlichkeit mit Tieck und einige Aehnlichkeit mit Goethe.

Mit Tieck, insofern er die Jugend-Eindrücke der romantischen Schule, die absolut lyrischen Eindrücke, welche auf der Bühne herzlich wenig bedeuten, durchaus nicht los werden konnte. Dann, insofern er wie Tieck die Pflicht des Schauspieles als eines Schauspieles für das Publicum nicht genügend würdigte, und daß er auf der anderen Seite das Recht der Schauspielkunst unterschätzte — ein Recht, welches die Schauspielkunst der Dichtkunst gegenüber anzusprechen hat.

Beweis hiefür sind Aeußerungen Immermann's, welche Aeußerungen Tieck's völlig entsprechen. Tieck hatte den König im „Hamlet“ für die beste Rolle des Stückes erklärt und

damit bekundet, daß er die Rollen nur vom Standpunkte der Dichtkunst, aber ganz und gar nicht vom Standpunkte der Schauspielkunst zu betrachten verstehe. Immermann schreibt ganz eben so nach einer Aufführung des „Kaufmann von Venedig" wie folgt: „Shylock ist die Rolle, die von den Schauspielern für die bedeutendste gehalten wird, und die sie zu Gastrollen wählen. Ich kann hiemit nicht sympathisiren, ich glaube, daß Bassanio, Porzia, ja selbst Antonio, Lorenzo, Jessica, Nerissa im Grunde eben so dankbare Rollen sind".

Was ist dieser Ausspruch anders als ein schreiendes Zeugniß, daß Immermann die Schauspielkunst völlig verkannte? Im Uebrigen ging er Goethe nach. Er äußert geradezu seine Bewunderung der Weimar'schen Schauspieler, die — er nie gesehen, und der Goethe'schen Theaterschule, welche er in einigen Hauptpunkten, im Vortrage der Verse und in Betreff der äußeren Haltung, fortsetzte.

Shakespeare machte ihm jetzt noch Schwierigkeiten, wie er sie in Weimar gemacht, und die Spanier lagen ihm eigentlich näher. Siehe Romantik! Er führte Calderon's „Wunderthätigen Magus" auf mit größtem Aufwande an Zeit und Geld und war ehrlich genug, hinterher zu gestehen, daß nicht die Poesie des Stückes die entsprechende Wirkung hervorgebracht, sondern die bunte Aeußerlichkeit der Scenirung. „Der Schiffbruch, der wandernde Berg, der fliegende Teufel, die Engel und der Erzengel in bengalischem Lichte, kurz alle die hors d'oeuvre, die ich anzubringen gewußt hatte."

Das ließ er sich indessen gesagt sein und kam dem

Publicum nun einmal bei Aufführung der „Räuber“ dergestalt entgegen, daß er am Schlusse des zweiten Actes eine Schlachtscene einlegte mit Zuziehung von einigen fünfzig Soldaten. Tirailleurgefecht, Schlacht, Rückzug der Soldaten wurden ausführlich über Schiller hinaus dargestellt.

Dann wieder studirte er doch monatelang Tieck's „Blaubart“ ein, welcher seine Wirkung machte auf — die Maler und die Freunde Tieck's, sonst aber so mißliebig aufgenommen wurde, daß er in der Opposition des Comités das Theater einer Katastrophe nahebrachte.

Mit Einem Worte: dies Düsseldorfer Theater war eine gar merkwürdige Mischung von überschwenglich interessanten Versuchen und alltäglichen Zugeständnissen.

Es fehlte die Basis einer hinreichend großen Stadt, und es fehlte ein klares System des Leiters.

Immermann war wie Goethe kein voller Dramatiker. Eine Menge von Stücken hat er geschrieben, aber auch von den aufgeführten hat keines Stand gehalten auf der Bühne. Selbst „Hofer“ nicht, welcher seines schönen Themas willen hie und da, und stets unter neuer Bearbeitung, hervorgesucht wird. Der echte dramatische Zug fehlt auch ihm. Und weil Immermann keinen vollen dramatischen Trieb hatte, verschwendete er seine nach mancher Seite hin vortreffliche Begabung — er las gut vor, er setzte mit Energie in Scene — an dramatisch undankbare oder gar unmögliche Aufgaben.

„Die Düsseldorfer Bühne war“ — schreibt er nach dem Schlusse derselben an Halm — „ich darf dies wohl aussprechen,

eine poetische; leider sah sie sich auf poesielosen Boden gepflanzt. Zweierlei ist an dem Verfalle des deutschen Theaters schuld: erstens, daß es sich außer Contact mit der Literatur und dem Ideenkreise des Kernes der Nation gesetzt hat; zweitens, daß die Darstellung selbst allen Begriff der Schule und der Kunst verloren und die Idee von der Nothwendigkeit eines bis in das Kleinste harmonischen Ganzen kaum noch in der abgeschwächtesten Erinnerung kennt. Beiden suchte ich entgegenzutreten durch ein von einer geistigen Aufgabe zur andern fortschreitendes Repertoire und durch eine Didaskalie, welche jeder Willkür der Schauspieler den Weg vertrat, ja selbst den Schein der Pedanterie und der Sylbenstecherei nicht scheute, weil mir überhaupt in einer Darstellung nichts unwichtig ist. So kam es denn, daß in Düsseldorf eine Reihe von Dichtungen sich verkörperte, deren Aufführung man an anderen Orten für unmöglich hält, und daß in unseren guten Darstellungen (denn wir hatten freilich auch herzlich schlechte) der Bediente und Anmelder an seinem Platze ebenso gut spielte wie der Held und die erste Liebhaberin an den ihrigen."

Die für unmöglich gehaltenen Stücke sind auch in Düsseldorf oder trotz Düsseldorf unmöglich geblieben, und über den „Verfall des Theaters" klagt jedes Jahrzehnt. Unser Leipziger Opponent gegen Weimar nannte 1808 sogar das Immermann'sche Ideal, das Goethe'sche Theater, einen Verfall. Es steht damit wie mit der verlorenen „goldenen Zeit" im „Tasso", von welcher die Prinzessin sagt: sie war nie, oder die Guten können sie immer wieder schaffen. Das ältere

Geschlecht klagt stets über den Untergang seiner Ideale, das jugendliche Geschlecht dagegen hofft stets, weil es neue Ideale entstehen sieht.

Im Ganzen war Immermann's Unternehmen ein wohlberechtigtes neben dem äußerlichen, führerlosen Betriebe der großen Theater in Deutschland; es war ein werthvoller literarischer Dilettantismus, welcher nicht ohne gute Anregungen vorübergegangen ist. Seine Schauspieler — natürlich nur Kräfte zweiten Ranges — haben überallhin die Tradition einer sorgfältigen Schulung, welche Immermann zu verdanken war, mitgebracht, und haben überall den nothwendigen Ernst verbreitet für eine Kunst, welche nur zu leicht ausschweift und sich im Leichtsinn verflüchtigt.

Ich hatte, wie gesagt, keine Düsseldorfer Absichten mit Leipzig und sagte dies von vornherein meinem Publicum. Ein Theil desselben war gar nicht angenehm überrascht von meinem nüchternen Programme.

Nicht mit Außerordentlichem wollte ich beginnen, sondern das Ordentliche wollte ich sorgfältig aufbauen.

Gute Stücke gut darstellen, halte ich für das Ordentliche.

Das Experimentiren mit Stücken, die keine guten Stücke sind, mit Stücken von aparter Poesie, kann meines Erachtens nur dann eintreten, wenn Haushalt und Regiment ganz hergestellt sind. Dann erst kann man an Luxus denken.

Gute Stücke sind zwei Drittheile jedes Theater-Erfolges. Siehe Weimar ohne Schiller und Weimar mit Schiller!

Schauspieler kann man allenfalls bilden, und jede Zeit findet darin die ihr entsprechenden Talente. Auch die heutige hat sie. Nur daß wir viel mehr brauchen als früher, weil der größere Reichthum des Landes es viel mehr Orten als früher möglich macht, gute Kräfte hoch zu bezahlen. Gute Stücke aber kann man nicht bilden, die müssen geschenkt werden.

Ich empfand auch nur Schreck, als ich überall hörte und las von der entstehenden „Musterbühne“ in Leipzig.

Es ist der schlimmste Fehler des deutschen Theaterwesens, daß es immer und überall durch extreme Aeußerungen hin und her geschleudert wird, durch extreme Lobpreisung, wenn der weg- und mittellose Idealismus nur einen Fußsteig, nur die Kraft eines Fingers erspäht; durch extreme Forderung und Geringschätzung, wenn Brauchbares geboten wird, und eine organische, aber langsame Entwicklung in Aussicht steht.

All unsere dramatischen Dichter, Schiller nicht ausgenommen, sind mit Schmähungen überhäuft worden, und die blos brauchbaren Stücke, welch jahrzehntelang die Möglichkeit eines Repertoires erhalten haben, galten und gelten immer noch als Verbrechen. Der Verfasser eines neuen Stückes muß unter allen Umständen Spießruthen laufen; man haut höflicher, wenn das Stück gefällt, man haut grausam, wenn es nicht gefällt, gehauen wird jedenfalls. Man spricht von Erbärmlichkeit, wenn einer Bühne oder Vorstellung Etwas mißlingt, man spricht gleich von Mustervorstellung, wenn eine Besserung des vorhandenen mittelmäßigen Zustandes möglich erscheint.

Worin liegt das? Dem Franzosen sind wir an allgemeiner und gründlicher Bildung überlegen, und doch sind die Franzosen ihren Künsten und insbesondere ihrem Theater gegenüber viel nachsichtiger, wohlwollender und deßhalb viel fördersamer als wir. Sie behandeln ihre dramatischen Dichter, auch wenn diesen ein Stück mißlungen ist, mit aufmunternder Schonung, sie zeichnen Alles aus, was sich mit Kunst beschäftigt; der Titel „artiste“ ist ein Orden, den Jedermann durch Artigkeit anerkennt. Das geht hinab bis zur geringsten, auch nur handwerksmäßig künstlerischen Beschäftigung. Warum? Weil die Franzosen jede formelle Fähigkeit schätzen, wohl auch überschätzen, weil sie die Form überhaupt so hoch achten. Für unseren Sinn gehen sie darin zu weit; es thäte uns aber doch recht gut, wenn wir über die Wichtigkeit des Inhaltes die Wichtigkeit der Erscheinung dieses Inhaltes, will sagen die Wichtigkeit der Form nicht so hochmüthig hintansetzten! Dieser rohe Hochmuth hat die Entwicklung unserer Künste immer beeinträchtigt, hat unserer dramatischen Kunst nur zu oft Talente entzogen, deren gedeihliche Ausbildung gleich auf den ersten Stufen abgeschreckt worden ist, hat uns Theater zerstört, die auf richtigem Wege waren, und, weil sie auf richtigem Wege waren, nicht mit bestechenden Großthaten beginnen konnten.

Ich sage dies Alles bei Gelegenheit übertriebenen Lobes, welches mir unter dem Ausdrucke „Musterbühne“ entgegenkam. Das übertriebene Lob fließt aus derselben Quelle wie der übertriebene Tadel. Es ist Mißachtung der künstlerischen

Form. Wer eine Vorstellung hat von der allmäligen Gliederung und Ausbildung, von dem nothwendigerweise langsamen organischen Gange eines Kunst-Instituts, der konnte nicht im vorliegenden Falle — bei Beginn einer Direction! — gleich von Musterbühne faseln.

Am 1. Februar 1869 begann ich, also mitten in der Saison, bis zum letzten Januar hatte mein Vorgänger gespielt; ich hatte also nicht einmal Platz zu Vorbereitungen gehabt und hatte eben so wenig Gelegenheit, mitten in der Saison ein Personal nach meinem Bedürfnisse zu engagiren — und trotz Alledem wurde sogleich Musterhaftes verkündigt. Ich mußte also sogleich erkennen, daß mir extremes unkünstlerisches Wesen zu leiden geben würde.

Das Leipziger Theater hatte sich im vorigen Jahrhundert unter Direction der Neuberin hervorgethan durch die Vertreibung des Hanswurstes, welche Gottsched durchsetzte, und durch den energischen Versuch, aus der extemporirten Komödie herauszukommen in die „auswendig gelernten Vorstellungen", wie die zurückgedrängten freien Komödianten spottweise das entstehende literarische Theater nannten.

Diesen wichtigen Anstoß mit Auszeichnung weiterzubilden, war der mittelgroßen Stadt versagt, welche das Theater nicht durch Zuschüsse unterstützen konnte. Es war nichts Leichtes, unter Verzichtleistung auf das populäre komische Element ein Theater mit literarischen Stücken am Leben zu erhalten bei Ermangelung einer dramatischen Literatur. Die übersetzten französischen Heldenspiele, die mittelmäßigen Nachahmungen der-

selben und die kühlen „Staatsactionen" konnten denn auch natürlicher- und glücklicherweise nicht verhindern, daß der Hanswurst an allen Ecken und Enden wieder hervorkroch. Will sagen die populäre Komik, wenn auch nicht wieder in der Hanswurst-Livree.

In diesen Uebergangszeiten bis nahe an den Anfang unseres Jahrhunderts tritt das Leipziger Theater nirgends mehr in den Vordergrund.

Durch die Seconda'schen Gesellschaften für Oper und Schauspiel welche vom Hofe in Dresden unterstützt wurden, und Dresden wie Leipzig versahen, kam das Leipziger Theater zu besseren Kräften, als ihm erreichbar gewesen wäre, wenn es sich durch Leipzig allein hätte erhalten sollen. Ein gefeierter Name unter den Schauspielern in Leipzig war damals Opitz, neben ihm Christ, Ochsenheimer, Burmeister, Helwig und Christ's Tochter, die schon erwähnte Frau Schirmer.

Die Manier, in welcher diese Leute gespielt, erlitt einen heftigen Stoß, als 1807 zum erstenmale die Weimaraner ihre Gastspielsaison nach Leipzig verlegten und 1808 wiederholten. Ein Theil des literarisch gebildeten Publicums kam der Schule großer Dichter mit Bereitwilligkeit entgegen, und die Jugend natürlich, welche immer dem Neuen beitritt, zudem wenn es sich unter so großer Fahne einstellt, applaudirte mit Macht. Man lobte selbst, nachdem man sich von der Anstrengung des Zuhörens erholt, Wolff's Tasso.

Erfahrene Theaterfreunde, welche den Einflüssen Lessing's und Schröder's mit Aufmerksamkeit gefolgt waren, und die

schauspielerischen Vorzüge eines Opitz, Christ, Ochsenheimer, Burmeister und Helwig zu schätzen wußten neben den meist schwächeren Weimar'schen Schauspielern, erhoben eine scharfe Opposition. Wir haben gesehen, bis zu welchem Grade.

Die Kriegszeiten gestatteten wohl keinen weiteren Austrag des Streites, deutlich genug aber zeigte sich's, daß die Mehrheit des Publicums auf die Weimar'sche Seite trat.

Als nach Beendigung des Krieges in Dresden ein selbstständiges Hoftheater entstand, hatte auch Leipzig daran zu denken, ein selbstständiges Stadttheater zu errichten. Der Umbau des Schauspielhauses wurde vorgenommen, und ein geborner Leipziger, der Dr. jur. Theodor Küstner, aus einem angesehenen Handlungshause, übernahm die Direction. Mustertheater! rief man auch damals, und in der That war es das schöne Bestreben des jungen gebildeten Mannes, seiner Vaterstadt ein edles Kunst-Institut zu gründen. Er hat vom 26. August 1817 an, dem Tage der Eröffnung, elf Jahre lang — bis zum 11. Mai 1828 — Zeit, Kraft und Vermögen in unverdrossener Hingebung darangesetzt, ein gutes Theater zu erhalten.

Das ist ihm auch im Wesentlichen gelungen. Er erwarb und erhielt sich einen Kreis junger, frischer Talente und wußte ihn durch aufopfernde Betriebsamkeit zu erhalten. Literarisch vorgebildet, verstand er es, alles Bessere, was die Tages-Literatur bot, rasch zu erlangen und aufzuführen, sogar in Ausstattungen vorzuführen, welche die Geldkräfte eines mittleren Stadttheaters überstiegen. Eine höhere dramaturgische

Leitung fehlte wohl, aber es fehlte nicht an einigem Ersatze derselben: in stetem Verkehre mit allen gebildeten Kreisen der Stadt und selbst immer in gespannter Aufmerksamkeit für den literarischen Entwickelungsgang des Dramas, belebte er fortwährend seine Regisseure und Mitglieder, und brachte dadurch eine Insceneſetzung zuwege, welche verständig genug und schauspielerisch praktisch war. Man experimentirte literarisch mit schauspielerischem Maße, und das gesunde Fachmäßige behielt immer die Oberhand. Eine viel bessere Theaterregierung als die bureaukratische an den Hoftheatern.

Seine besten Mitglieder waren verschwägert, Genast und Emil Devrient hatten die beiden Schwestern Böhler geheirathet, und so stand ein Familienleben im Mittelpunkte, an welches sich ein feiner Liebhaber, Stein, eine stattliche Mutter, Frau Miedke, anschlossen, geführt von kundigen Regisseuren, Wohlbrück und Ziethen.

Man kann nicht sagen, daß dieses Theater irgendwie schöpferisch hervorgetreten wäre, aber es war fleißig, vielfach tüchtig und unter den einschränkenden Bedingungen eines nicht zahlreichen Publicums lobenswerth.

Eduard Devrient sagt darüber: „Das Leipziger Schauspiel brachte Vorstellungen, die dem damals sinkenden Berliner Schauspiel als Muster vorgerückt wurden". Er muß aber hinzusetzen: „Nun hätte man doch glauben sollen, daß Leipzig aufs Aeußerste bemüht gewesen wäre, den Besitz eines stabilen Theaters von so erfreulicher Beschaffenheit sich zu bewahren. Keineswegs. Alle die Uebel und Hindernisse, welche das

Gedeihen der Stadttheater im Allgemeinen bis auf den heutigen Tag verhindert haben, traten hier auf das Bestimmteste hervor. Auch das Leipziger Stadttheater wurde von Regierung und Magistrat lediglich als eine Vergnügungs-Anstalt betrachtet, die man aufs Beste schröpfen oder ihr doch nicht das Geringste schenken müsse. Ein Grundsatz, der von jeher alle Unternehmer solcher Theater ihrerseits in die Nothwendigkeit getrieben hat, auch auf nichts als ihren Gewinn bedacht zu sein.

„Küstner hatte in der That in seiner Theaterführung dies Verfahren verschmäht, er hatte seine Freude und seinen Stolz darin gesucht, seiner Vaterstadt ein gutes Theater zu schaffen. Er hatte die Einnahme auf das Höchste ausgebracht, und dieselbe uneigennützig gänzlich wieder auf das Theater verwendet, auch 1822 einen Pensionsfonds gestiftet; er hatte bedeutende Summen für bauliche Verbesserungen des Schauspielhauses ausgegeben, die der Stadt allein zugute kamen. Dagegen nun hatte die Regierung das Unternehmen mit einem Concessionsgelde von 500 Thalern, die Stadt es mit einer Hausmiethe von 2500 Thalern belastet. Erst spät erlangte Küstner eine Verminderung um die Hälfte; und endlich, nachdem ungünstige Conjuncturen der Direction bedeutende Verluste gebracht, scheiterte ihr Fortbestand doch an dem kleinlichsten Streite um die Theatermiethe. So beschloß Küstner sein Unternehmen am 11. Mai 1828, und Leipzig büßte ein Theater ein, das es mit allen später gebrachten Opfern nicht wieder hat zurückerkaufen können.“

Alltäglicher Theaterbetrieb dauerte nun bis in die Vierziger Jahre. Da trat wieder ein patriotischer Leipziger, Dr. Schmidt, in die Direction, und machte große Anstrengungen, ein gutes Theater herzustellen. Das gelang auch wohl anderthalb Jahre lang unter sorgsamer, energischer Regieführung Heinrich Marr's. Ich unterstützte die Direction damals durch wohlwollende Kritik im „Tageblatte", und sah mit großem Vergnügen, daß die Gebildeten Leipzigs eine lebhafte Theilnahme bewiesen. Aus den stillsten Wohnungen kamen unscheinbar aussehende Leute mit ersichtlich würdigem Antheile regelmäßig ins Theater, Leute, welche früher nie dorthin gekommen waren; ich sah mit Erstaunen, welch eine große Anzahl wohlunterrichteter, für Edles theilnehmender Menschen des schlichten Mittelstandes dieser Ort barg, und ich hielt ein gutes Theater an solchem Orte für gesichert.

Da wendete sich plötzlich das Blatt. Die Einnahmekraft des Hauses gestattete dem Director nicht, einige Mitglieder zu behalten, welche gesteigerte Gage verlangten, es trat eine nicht eben große Schwächung des Personales ein, und im Handumkehren ließ die Fluth des Besuches nach. Die stillen Leute verschwanden wie nach einem Naturgesetze, die Ebbe war da und blieb da. Vergeblich waren Dr. Schmidt's Versuche, durch Hilfe der Stadt den Etat seiner Ausgaben zu mindern, und so fand ihn das theatergefährliche Jahr 1848, welchem er erliegen mußte.

Schwieriger, recht undankbarer Theaterbetrieb des Directors Wirsing folgte, und erst die Direction des Herrn v. Witte

erreichte es, durch geschickte Abwechslung im Repertoire der immer mehr sich ausdehnenden und an Bewohnerzahl rasch wachsenden Stadt höhere Einnahmen abzugewinnen. Auch das neugebaute schöne und große Theater füllte sich, und Leipzig wurde ein Theaterplatz mit ziemlich großen Verhältnissen.

Da bot mir Herr v. Witte in überraschender Weise an, in seine Directionsstelle einzutreten. Er zog sich ganz zurück, und ich übernahm sie am 1. Februar 1869.

Ich übernahm sie auf die Erfahrung hin, welche ich während der ersten anderthalb Jahre unter der Schmidt'schen Direction gemacht hatte. Eine Stadt, meinte ich, welche für ein gutes Theater eine so zahlreich theilnehmende Bevölkerung hat, und welche auch in den schlichtesten Bürgerkreisen einen so fest unterscheidenden Sinn zeigt für Gutes und weniger Gutes — eine solche Stadt, meinte ich, muß bei consequentem Streben für ein gutes Schauspiel auch die Dauer eines guten Schauspieles möglich machen.

Und ich habe mich darin nicht getäuscht. Dieser Kern des Leipziger Publicums, zahlreicher und ausgebreiteter als in mancher anderen Stadt, ist mir mit Vertrauen entgegengekommen, ist mir unwandelbar treugeblieben, ja ist fortwährend gewachsen. An den gebildeten Bürgern Leipzigs liegt es wahrlich nicht, wenn Leipzig kein gutes Theater erhält.

VIII.

Das Leipziger Theater. v. Witte. Ein Programm. Ein Vortragslehrer.

Herr v. Witte, mein Vorgänger in der Leipziger Direction, ist ein gebildeter Mann. Ueberhaupt herrscht bei den meisten mittleren Theatern Deutschlands viel mehr Bildung und guter Sinn, als die stehenden Redensarten vom „Verfall des Theaters" vermuthen lassen. Und zwar unter den Directoren wie unter den Schauspielern. Als Verfasser von Theaterstücken, als Theater-Kritiker und als Theater-Director bin ich seit langer Zeit in der Lage gewesen, die Personalien und Stimmungen des so mannigfach vertheilten deutschen Theaters kennen zu lernen, und ich kann und muß der Wahrheit die Ehre geben, indem ich das landläufige Schelten auf's deutsche Theater als ein übertreibendes bezeichne. Die nachgebetete Phrase spielt dabei eine Hauptrolle.

Herr v. Witte hatte eine ganz genaue Kenntniß davon, was zu einem guten Schauspiele erforderlich sei; auch verstand er selbst eine sachgemäße Insceneſetzung. Sie mit einiger Regelmäßigkeit auszuführen, gestattete ihm, wie er sagte, sein Gesundheitszustand nicht. Sein Nervenleben werde peinlich

überreizt, wenn er die allerdings aufregende Arbeit gründlicher Proben in die Hand nehme. Einen Dramaturgen oder Regisseur, der all seinen Forderungen entspreche, finde er aber nicht, und doch ertrage er es nicht länger, einem mittelmäßigen Schauspiele, welches seinen Directions-Namen führe, müßig zuzusehen. Mir schenkte er das Zutrauen, daß ich der Dramaturg sein könnte, welchen er wünschte, und deßhalb böte er mir die Direction an, weil ich doch wohl eine abhängige Dramaturgenstelle in Leipzig nicht annehmen würde.

So sprach er zu mir in Karlsbad, wo ich mit ihm zusammentraf, und so wurde mir, völlig unerwartet, die Leipziger Direction in den Schooß gelegt. Sein Pacht galt noch für beinahe sechs Jahre und wurde auf mich übertragen.

Daß obiger Grund der einzige Grund seines Rücktrittes wäre, wollte die Welt nicht glauben. Sie meinte, der Reiz für die Neugierde sei ein Jahr hindurch völlig ausgenützt. der Reiz nämlich eines ganz neuen, großen und schönen Theater-Gebäudes, und die Erschöpfung des Publicums stehe nun bevor. Für diese bevorstehende Abschwächung habe Herr v. Witte nicht Kraft und Kern genug in seinem Personale wie in seiner Führung, und deßhalb trete er als kluger Mann beizeiten zurück. So sprachen Leipziger, und es war auffallend, daß sie dem blos äußerlichen Reize so viel Werth beilegen konnten für das Leipziger Publicum. Eine gewisse Unbeständigkeit schimmerte da hindurch, und erinnerte an die guten anderthalb Jahre der Schmidt'schen Direction, welchen so plötzlich magere Jahre folgten.

Herr v. Witte, welcher nicht ohne diplomatisches Air, lächelte kopfschüttelnd zu diesen Vermuthungen und sagte nur: „Ja, die Leipziger!“ Das Publicum allerdings schien eine Hauptursache zu sein, um welcher willen er sich fortsehnte. Neigung zu Klatsch, welcher in mittleren Orten eine ganz andere Gewalt ausübt, als in großen Städten, ja Neigung zu boshaftem Klatsch wird Leipzig nachgesagt, und das ist gewiß eine große Gefahr für ein Theater, welches seiner Natur nach persönlicher Hetzerei arg ausgesetzt ist, und Nichts so dringend bedarf als Verträglichkeit. Herr v. Witte hatte von wühlender Opposition sehr zu leiden gehabt, man hatte „Flugblätter“ gegen ihn anonym ausgegeben in unerbittlicher Folge, man hatte das Privatleben in übelster Weise hineingezerrt in die Theater-Polemik. „Ich räche mich an den Leipzigern“, sagte Herr v. Witte mit leiser Stimme, „indem ich Sie, Doctor, zu meinem Nachfolger mache.“

Er wollte damit sagen, daß man von mir eine gute Direction erwartete, und daß seine Rache eine edelmüthige wäre.

Eine gute Direction! Ich habe schon erwähnt, daß ein Theil des Publicums nicht erbaut war von dem Programme, mit welchem ich aufgetreten, und in welchem ich keineswegs eine Musterbühne versprochen hatte.

Lassen wir bei Seite, was einem Pachttheater in einer wohlhabenden Mittelstadt immer fehlen muß, um die Ansprüche an eine Musterbühne zu befriedigen; lassen wir bei Seite, daß große Geldkräfte und ein großes Publicum immer

bis zu einem gewissen Grade nöthig sind, um ein erstes Schauspiel in einer unanfechtbaren Vollkommenheit und in einer unerschütterlichen Stätigkeit herzustellen. Sprechen wir zunächst nur von der ästhetischen Frage, welche ich zu beantworten versuchen wollte, indem ich solch eine Direction übernahm.

Wie verhielt ich mich zu den Schul- und Streitfragen, welche im norddeutschen Theater verfochten worden waren seit beinahe einem Jahrhundert? Ich habe in den vorhergehenden Kapiteln darzulegen gesucht, daß die Unterschiede zwischen diesen Schul- und Streitfragen allmälig verwischt worden, daß aber in Norddeutschland die Vorschriften der Weimar'schen Schule immer noch in einiger Giltigkeit sind. In einiger Giltigkeit. Das will sagen: ein gewisser Respect, wenn auch zumeist ein unklarer Respect vor idealen Formen, welche man von der Schauspielkunst fordern dürfe, herrscht noch vor im norddeutschen Theater-Publicum. Wie diese Formen aussehen sollen, darüber waltet Ungewißheit und mitunter Streit. Schöne Declamation und schöne Bewegungen des Schauspielers können mit Sicherheit auf Auszeichnung von Seiten des Publicums rechnen, und wenn ein charakterisirender Schauspieler von großem Talente den großen unbefangenen Theil des Publicums zu starken Beifallsäußerungen fortreißt, so wird das feinere Publicum immer hinterher seinen Zweifel äußern, ob solche Schauspielerei nicht die Grenzlinie des Zulässigen überschreite und das Wesen der idealen Schönheit verletze.

Wie verhielt ich mich nun selbst zu diesen Schulfragen? Was hatte ich selbst für Grundsätze guten Schauspiels, und wie wollte ich sie als Director bethätigen?

Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache. Wahrhaftigkeit ist mir also die Grundregel.

Für mich haben Lessing und Schröder das Gesetzbuch unserer Schauspielkunst angelegt; ich halte es für unseren Beruf, dieses Gesetzbuch zu achten, einzuführen und weiterzuführen.

Innerhalb dieser Weiterführung soll unsere Aufmerksamkeit darauf gerichtet sein, neue Richtungen streng zu prüfen, streng dahin zu prüfen, ob sie der Schauspielkunst wirklich Erweiterungen bieten, und ob diese Erweiterungen unseren Grundregeln widersprechen oder entsprechen.

Wenn sie ihnen entsprechen, so sollen sie willkommen geheißen und gefördert werden.

Wenn sie ihnen nur nicht widersprechen, so soll ihre Ausbildung nicht behindert, wohl aber sorgsam bewacht werden.

Wenn sie ihnen widersprechen, so sollen sie abgewiesen werden.

Aber auch in dieser Abweisung soll gewissenhaft geprüft werden, aus welchen Quellen sie entsprungen sind. Und wenn diese Quellen werthvoll, dann soll alle Anstrengung gemacht werden, den guten Ursprung gefährlicher Lehren in organische Wege zu leiten, damit die Güte des Ursprungs unserem Principe der Wahrhaftigkeit zur Förderung gereiche.

Dies gilt für die Weimar'sche Schule. Ein großer poetischer Inhalt war hier der Ursprung, eine übertreibende Leitung brachte die Gefahr. Die Leitung fand statt in sogenannt antikem Sinne und in conventionell französischen Formen. Der antike Sinn bringt für uns unwahre Motive mit sich, und jene conventionellen französischen Formen beschränken den lebensvoll wahrhaftigen Ausdruck über Gebühr, das heißt über die Art und Kraft der Empfindung hinaus, welche unserem nationalen Wesen zusteht.

Bei dieser Weimar'schen Schule aber, der wichtigsten seit Lessing und Schröder, steht es außer Frage, daß die Quelle und der Ursprung höchlichst zu achten sind. Sie bergen einen neuen Inhalt, eine Erweiterung und Erhöhung unserer Poesie, welche über Lessing hinausreichen.

Wenn wir nun die Uebertragung dieses großen Inhalts auf die Bühne für übertreibend und der Wahrhaftigkeit für abträglich halten — und dies ist meine Meinung — dann steht die dramaturgische Aufgabe vor der Frage: Wie kann die gefährliche Lehre guten Ursprunges unserem Principe der Wahrhaftigkeit doch so organisch einverleibt werden, daß sie der Entwicklung des Schauspieles zum Vortheile gereicht?

Dies ist bei der Tragödie in's Werk zu setzen. Und nur in der Tragödie bedeutete Weimar viel; im Lust- und Schauspiele bedeutete es Nichts.

Die Dichtungen Schiller's und Goethe's haben uns höhere Blicke geschenkt, haben Gedanken und Empfindungen

populär gemacht, welche den Gebildeten beglücken, und selbst den gewöhnlichen Menschen erheben.

Diese neu gewonnene Erhebung soll und kann der Bühne erhalten bleiben.

Sie bleibt ihr nicht erhalten, wenn in Weimar'scher Manier blos gesangsmäßig declamirt wird. Dabei drängt sich dem Zuhörer der Gedanke auf, daß der declamirende Schauspieler nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ist.

Sie wird aber erhalten, wenn der Schauspieler so spricht, daß die Rede erkennbar einem vollen Verständnisse der Worte entspringt. Dies Verständniß entfernt ein leeres oder unwahres Pathos.

Es ist also auf der Bühne bei höherem poetischen Inhalte eine Steigerung des Ausdrucks zu fordern im Sinne der Weimar'schen Dichter; der Weimar'sche Jamben*gesang* aber ist als übertrieben und überlebt abzuweisen.

In Sachen der Erscheinung, welche Goethe in seiner Vorneigung für Plastik so stark betonte, ist gemessene und edle Haltung dankbar aufzunehmen. Diese Haltung und Bewegung soll aber nicht wie ein aparter Selbstzweck auftreten, sondern sie soll sich unterordnen und anpassen. Die innere Bewegung ist wichtiger; die äußere muß ihr folgen. Sie soll ihr nicht unschön folgen, aber auch nicht absichtlich schön, nicht ohne Zusammenhang mit der Seele der Situation, also nicht künstlich schön. Letzteres geschah offenbar in Weimar.

Dies war in Kürze mein allgemeines Princip für die jetzige Schauspielkunst, welches ich in Leipzig einzuhalten gedachte.

Wie dachte und denke ich mir nun die Directionsführung in Aesten und Zweigen?

Ein vollständiges Repertoire ist das Ziel. Und um dies zu erzielen, ein vollständiges Personal.

Man erreicht es spät, wenn man große Mittel hat; man erreicht es nur annähernd, wenn die großen Mittel fehlen. Dennoch muß man dies Ziel in erster Linie standhaft erstreben. Decoration und Scenerie überhaupt gehören in zweite Linie.

Wenn nicht ein vollständiges, so ist doch ein solides Repertoire immer erreichbar. Es giebt dem Publicum und den Schauspielern einen festen Inhalt, und ist dieser einmal vorhanden, dann bilden sich gesunde Folgerungen.

Ein vollständiges Personal ist heutzutage in Deutschland dem reichsten Theater-Institute kaum erreichbar, weil zwanzig Theater bereit sind, einzelne und nur einzeln vorhandene Fachtalente mit großen Opfern festzuhalten. Ein Pachttheater in einer Mittelstadt muß darauf verzichten, erste Fachtalente zu erlangen; es muß sie sich erziehen.

Erziehen! Da ist der Punkt, welcher den Lebensnerv jeden Theaters berührt. Wo man ihn gering achtet, da wächst die Pflanze Mittelmäßigkeit empor. Und man achtet ihn fast überall gering. Man weist den Begriff Erziehung sogar hochmüthig zurück, oder man versteht nicht zu erziehen.

Hier allein liegt der Fehl," um deßwillen man vom „Verfalle" des Theaters sprechen kann, nicht, wie man fälschlich sagt, im Mangel an Bildung, im Mangel an gutem Willen. Die Theater siechen, weil die innere Ausbildung vernachlässigt wird, die Ausbildung der Schauspieler, die Ausbildung der Scene und der Insceneſetzung. Die Erziehung der Schauspieler, die Aufziehung des Stückes wird mangelhaft betrieben.

Und was noch schlimmer ist: hiefür fehlt es an Talenten. Schröder, Iffland, Schreyvogel haben hiedurch gute Theater geschaffen und erhalten. Es fehlen uns wirkliche Dramaturgen. Nichts mehr und nichts minder.

Auf diesen Begriff der Erziehung und Aufziehung baute ich meine ganze Direction, und ich glaube fest, daß dies unter allen Umständen das Gedeihliche ist für die Schöpfung und Erhaltung eines guten Theaters: bei sorgfältiger Ausbildung des Stückes auf der Scene die Schauspieler sorgfältig auszubilden.

Mitten im Winter (am 1. Februar) anfangend, hatte ich gar keine Aussicht, das Personal sogleich nach meinem Bedarfe zu ergänzen; ein Jahr war dazu nöthig. Ich mußte mir's also neu gestalten innerhalb des vorhandenen Bestandes. Ist dies möglich? Die Leute haben ja doch ihre Fächer und sind nicht in andere zu schieben! Ja, es ist in diesem Punkte viel mehr möglich, als die Routine glaubt. Jene Fächer sind ebenfalls vielfach nur das Ergebniß der Routine, und die Fachleute sehen sich mitunter ihr ganzes Leben lang nicht um in

ihrem Innern, ob sie denn nicht noch andere Töne als die herkömmlichen Fachtöne in sich bergen. So bleiben zahlreiche Eigenschaften in den Schauspielern brach liegen, weil ihnen kein psychologisch aufmerkender Zuschauer sagt: Da lebt und webt ja ein Charakterzug in dir, für welchen dir nie eine Entwicklung gestattet wird!

Ich war denn nun durch die Umstände getrieben, Diesen und Jenen aus seiner Schablone zu drängen.

Vor allen Dingen aber mußte ich meine Thätigkeit auf einen Punkt richten, welcher trotz der Weimar'schen Schule, ja recht innerhalb der Marodeure dieser Weimar'schen Schule bitter vernachlässigt ist auf dem deutschen Theater. Das ist das Sprechen, das ist der Vortrag. Man sollte meinen, dies müsse doch für jeden Schauspieler, für jeden Director die erste Sorge sein. Sie ist es aber nicht, und in diesem Vorwurfe hatte Tieck ganz Recht, und Immermann war auf richtigem Wege, dafür große Anstrengungen zu machen. Er machte sie nur leider nach der Art Goethe's, vorzugsweise in einer einzigen Richtung, wie es der Weimar'sche Ultraismus mit sich brachte, in der Richtung des Verses. Die „sublimen Versmaße“ haben da viel Unheil angerichtet. Statt mit dem Einfachen zu beginnen, begann man mit dem Zusammengesetzten, und weil man dies mühsam eingepaukt hatte, war der Ton für das Einfache verloren gegangen.

Ich meine, man muß mit der nüchternen Prosa beginnen und zur höheren Prosa aufsteigen, um endlich auf wohl gelegtem Fundamente an den Vers zu gelangen.

Seit Jahren hatte ich einen Vortragslehrer gesucht. Unterdessen hatte ich mich selbst vielfach dieser Aufgabe unterzogen; denn auch im Burgtheater, wie groß dessen Mittel, war es fortwährend nöthig gewesen, unfertige Talente heranzubilden. Ich hatte keinen gefunden. Die Aufgabe ist auch sehr schwer, und kann wohl nur in Verbindung mit einem Dramaturgen gelöst werden, welcher die Grundsätze immer wieder mit dem Lehrer discutirt, welcher immer controlirt, ob die Gefahr einer stehenden Manier nicht einschleiche, welcher endlich genau prüfen hilft, ob die verschiedenen Persönlichkeiten mit ihren verschiedenen Sprachmitteln auch mit unterscheidender Verschiedenheit behandelt und geführt werden.

Kürzlich meinte ich einen jungen Mann gefunden zu haben, welcher wesentliche Eigenschaften für dies Amt besitze. Er war jahrelang Schauspieler gewesen, hatte aber seiner kleinen Gestalt wegen nicht ausgiebig genug zu den Rollen gelangen können, welche ihn am meisten interessirten. Deßhalb war er nach Frankreich gegangen, um französischer Schauspieler zu werden. Die Franzosen sind wirklich für das Aeußere des Schauspielers viel nachsichtiger als wir; sie fragen zum Beispiele auch viel weniger als wir nach dem Alter ihrer Liebhaber und Liebhaberinnen, und Mademoiselle Mars, welche ich noch die Mademoiselle de Belle-Isle habe spielen sehen, als sie sechszig Jahre alt war, ist in Frankreich keine gar zu auffallende Ausnahme. Die kleine Gestalt des deutschen Schauspielers war also in Paris kein Hinderniß. Die Sprache war die größte Schwierigkeit. Dafür gestatten die Franzosen nicht

die mindeste Nachsicht: die Sprache des Schauspielers muß ganz correct sein. Es bedurfte also für Strakosch — so heißt er — sorgfältiger Vorbereitung und Uebung, ehe er seinem Ziele nahetreten konnte. Dies Ziel war zunächst Eintritt in's Conservatoire, in welchem die Schauspielkunst gelehrt wird, so weit sie sich lehren läßt. Das heißt der Vortrag wird systematisch gelehrt. Die wichtigsten Schauspieler des Théâtre Français sind Lehrer. Regnier ist neuerer Zeit einer der wichtigsten. Er hat sich des jungen fremdländischen Candidaten wacker angenommen, und dieser konnte es endlich wagen, in einer öffentlichen Akademie dem Pariser Publicum französische Gedichte und Monologe aus den Classikern vorzutragen. Die ganze Presse sprach sich günstig darüber aus, und der junge Mann sollte in das zweite subventionirte Theater, in's Odéon, aufgenommen werden für tragische Liebhaber. Diese fehlen Frankreich auf das Empfindlichste, weil schwärmerische Hingebung unter den Franzosen immer seltener, eine Ergänzung vom Auslande also erwünscht geworden ist. Da erkrankt Strakosch an einer gefährlichen Anschwellung des Armes und der Hand und kehrt zur Heilung nach Wien zurück. Die Heilung erfolgt sehr langsam und hinterläßt eine Lähmung der Hand in solchem Maße, daß der rechte Arm in der Binde getragen werden muß. Hiemit ist ihm die Laufbahn eines Schauspielers versagt, und er muß zum Lehrfache übergehen.

Ich kannte all diese Vorgänge und hielt es für vortheilhaft, daß ein deutscher Schauspieler die ganze französische

Vortragsschule systematisch durchgemacht. Den tragischen Vortrag der Franzosen, eine nationale Convention, können wir nicht brauchen, wohl aber die Bildung des Sprechorganes, die klare Bestimmtheit der Aussprache, welche sie verlangen. Gerade darin sündigt der deutsche Schauspieler. Meine Frage ging also nur dahin, ob Strakosch frei geblieben wäre von den französischen Anschauungen über dramatische Poesie, welche nicht die unserigen sind, und von Manieren des Vortrages, welche für uns Unarten sind. Ob er ferner der guten Traditionen unseres deutschen Theaters eingedenk geblieben und ob er meinen Ansichten über dieselben zugänglich wäre. Beides traf ein, und längere Proben hatten mir's bestätigt; so engagirte ich ihn denn, wie man einen Schauspieler engagirt, als Vortragslehrer an meinem Theater.

Dies neue Amt ist natürlich wie jede Neuerung vielfach angezweifelt worden. Es hat mir treffliche Dienste geleistet. Jedem Theater ist es zu empfehlen. Wenn es nur nicht so sehr an Persönlichkeiten fehlte, die für dieses Amt geeignet und vorgebildet sind!

Wie aber ist es möglich, wird man fragen, einen solchen Lehrer den Schauspielern annehmbar zu machen? Durchschnittlich wollen sie ja nicht belehrt, sondern beklatscht werden. Das ist wohl wahr, aber doch nur zum Theil wahr. Künstler, welche auf den vergänglichen Augenblick angewiesen sind, gerathen allerdings von selbst in alle üblen Regungen der Habsucht und der Ueberhebung. Aber es finden sich unter ihnen doch immer edle Naturen, welche für ihren Fortschritt zu

Opfern bereit sind, und es giebt unter ihnen eine Jugend, welche lernen will, weil sie lernen muß. Diese Besseren und diese Jungen entschließen sich für den Lehrer, und wenn dieser Lehrer gut lehrt, so kommen die Folgen sehr bald zum Vorschein: guter Vortrag auf der Bühne wird vom Publicum sofort bemerkt, und bald ausgezeichnet. Das macht Aufsehen, das erregt Neid. Man fragt nach der Ursache, man leugnet sie eine Zeitlang ab, und wenn man sie endlich anerkennen muß, dann ist das Eis gebrochen, dann vereinigt man sich zu dem beschwichtigenden Ausdrucke: Eigentlich ist's richtig, beim Einstudiren einen Zuhörer zu haben; man hört sich sonst nur immer selbst, man kommt nicht auf's Klare, ob man zu viel oder zu wenig thut, der Zuhörer erst kann uns aufklären!

Kurz, allmälig sammelt sich schon ein Contingent, welches „studiren" will. Nur die „Komödianten" bleiben zurück, und an denen ist Nichts verloren. Ferner bleiben die eigentlich „Aelteren" zurück, diejenigen, welche in ihrer Art unwandelbar und zu steif geworden sind, um noch irgend eine Aenderung mit sich vorzunehmen, und diejenigen, welche einen gewissen Ruf erlangt haben. Letztere halten es unter ihrer Würde, „Lectionen zu nehmen", wie sie's nennen. Trotzdem haben auch sie Gewinn von einem an der Bühne wirkenden Vortragslehrer, denn sie werden recht wohl gewahr, welche Vortheile die „Studirenden" auf der Scene entwickeln, und mehr oder minder eignen auch sie sich diese Vortheile an. Ist es aber erst einmal so weit, daß diese Vortheile verstanden und

anerkannt werden, dann entschließt sich in guter künstlerischer Wallung auch Einer oder der Andere „von Ruf“, zuerst vornehm, und alsdann einfach mit dem Vortragslehrer über dessen Grundsätze des Vortrages zu sprechen. Es wird bestritten, es wird gebilligt, und zuletzt sagt Einer oder der Andere: Nun, ich will noch einmal „naiv“ werden, und auch einmal eine wichtige Rolle mit Ihnen durchsprechen.

So bleiben am Ende nur diejenigen übrig, welche in der That keine Belehrung und keine Uebung brauchen, das ganze Theater aber hat den Gewinn, daß der Sprache eine immer erneute allgemeine Aufmerksamkeit gewidmet wird. Allmälig wird an solchem Theater wenigstens klar und deutlich gesprochen, ein gemeiner Vorzug freilich, aber ein Vorzug, welcher leider keineswegs allgemein ist.

IX.

Vorbereitung der „Demetrius“-Aufführung in Leipzig. Die Leseprobe. Die Theaterproben. Schauspieler und Dramaturg.

Ich habe gesagt, daß es den deutschen Theatern jetzt zu sehr an dramaturgischer Hilfe fehle. Was ist darunter zu verstehen?

Ich will meine erste Inscenesetzung in Leipzig beschreiben. Dabei werden die meisten Gesichtspunkte deutlich werden, welche in den Bereich dramaturgischer Hilfe gehören.

„Demetrius“ war zur ersten Vorstellung bestimmt. Ich habe versucht, das Schiller'sche Fragment auszufüllen, insoweit auszufüllen, daß ein ganzes Stück entstehe. Hält sich dies auf der Bühne, dann ist das Schiller'sche Fragment dem Theater gewonnen, auch wenn Fortsetzung und Schluß weit zurückbleiben hinter dem genialen Anfange Schiller's.

Daß meine Fortsetzung weit zurückbleiben müßte, das wußte ich natürlich, und ich versuchte deßhalb auch gar nicht, im Schiller'schen Tone fortzufahren. Eine künstliche und doch unzureichende Nachahmung schien mir das Mißlichste. Ich ging von der Voraussetzung aus, daß Schiller selbst seinen

skizzirten Plan geändert hätte, wenn er an die Ausführung des ganzen Stückes gekommen wäre. Denn der Plan enthielt, wie es bei Schiller's Plänen zu Dramen immer der Fall war, viel zu viel für ein Theaterstück.

Wenn man näher zusieht, wie entschlossen, ja vernichtend Schiller mit seinen Plänen umging, selbst mit scheinbar fertigen Stücken umging, dann wird Einem klar, daß er die überhäufte Anlage seiner „Demetrius"-Skizze scharf zusammengestrichen haben würde. Wie ist er mit seinem „Fiesko" umgesprungen! Er haßte ihn geradezu, und verhinderte in seinen letzten Lebensjahren, soweit es an ihm lag, die Aufführung desselben. Für Mannheim hatte er auf Dalberg's Anrathen einen letzten Act gemacht, welcher fast unbekannt geblieben ist. Er ist sehr vereinfacht: die unglückliche Ermordung der verkleideten Leonore fällt ganz weg, und Fiesko legt zuletzt die Herzogswürde nieder, bleibt also, wie er angekündigt, Genuas edelster Bürger und, wie sich von selbst versteht, auch am Leben. Wo überhaupt Schiller mit dem Theater selbst in Verbindung kam, mit Iffland in Berlin, mit Goethe in Weimar, da zeigt er sich überall von einer Entsagung für seine Composition, von einer Kraft der Abänderung, welche den Laien mit Staunen, ja mit Schrecken erfüllen. Er wäre noch schonungsloser gegen einen Plan verfahren, der wie zum „Demetrius" nur in erster Skizzirung vorlag.

Daß ich also vom Schiller'schen Plane abgegangen, das machte mir keine Sorge; meine Sorge bestand nur darin, ob meine Fortsetzung das Feld werde halten können bei einer Aufführung.

Dafür exercierte ich nun Tag und Nacht mit meinen Truppen, und solches Exercitium, will sagen eine ganz praktische Thätigkeit ist ein wesentlicher Bestandtheil meiner Dramaturgie. Die Theorie soll nicht fehlen, aber sie hilft nicht viel, wenn sie selbstständig auftreten will; sie hilft, wenn sie inmitten der Praxis als Beleuchtung erscheint.

Der Vortrag des neuen Stückes war die Hauptsorge. Er ist nur richtig anzuordnen, wenn jeder Inhaber einer Rolle den Zusammenhang seiner Rolle mit dem Ganzen, wenn er das ganze Stück kennt. Dazu dient die Leseprobe. Sie mußte also vorausgehen.

Es wurde möglich gemacht, daß sie wohl anderthalb Monate vor Beginn meiner Direction stattfinden und daß somit Zeit gewonnen werden konnte zu ausführlichen Vorarbeiten.

Leseprobe! Sie ist ein Actus, welcher beim deutschen Theater immer ein Gegenstand des Streites gewesen ist. Jede literarische Theater-Direction legt das größte Gewicht auf die Leseprobe. Goethe that das in hohem Grade, ja es war ihm die Hauptprobe, weil ihm das Einstudiren der „sublimen Versmaße“ eine Hauptsache war. Das Einstudiren konnte im Zimmer und am Tische leichter geschehen, als auf der Bühne. Immermann folgte diesem Beispiele, jedoch nur bei denjenigen Stücken, welche eine große literarische Bedeutung hatten.

Diese Männer hatten Recht; für ihren Hauptzweck war die Leseprobe die Hauptprobe. Ihr Hauptzweck war nicht das Drama, sondern das gesprochene Wort.

Die Schauspieler sind fast durchgängig dagegen. Sie sind kaum für eine Leseprobe in strenger Aufmerksamkeit zu erhalten, denn ihnen ist es nur um Kenntniß des Inhalts zu thun, welchen das Stück in sich birgt, durchaus nicht um den besonderen Ausdruck dieses Inhalts. Die Besseren lesen lieber das Stück in der Stille. „Das unterrichtet uns vollständiger" — sagen sie — „als wenn es vorgelesen wird." Die meisten Schauspieler, selbst die besseren, lesen auch nur mittelmäßig; ja viele weniger als mittelmäßig. Und die auf der Bühne wirksamsten, lesen zumeist geradezu schlecht. Vorlesen und Spielen, sagen sie, sind ganz verschiedene Dinge. Die Schauspieler der älteren Schule, welche mehr oder minder von der Schröder'schen Richtung abstammen, sind auffallend unbehilflich beim Lesen, obwohl Schröder selbst auf eine gute Leseprobe hielt und selbst gut las. Die jüngeren Schauspieler lesen sämmtlich besser; das literarische Moment ist stärker in ihnen und lebendiger. Von den älteren lasen alle diejenigen am besten, welche einen Zusammenhang mit Weimar hatten, zum Beispiele Anschütz.

Selbst die leichtfertigen Franzosen — rufen die Anhänger der Leseprobe — schätzen und üben die Leseprobe mehr als wir! — Die Franzosen thun darin noch viel mehr. Sie machen ihr Stück am Tische halbfertig, ehe sie mit ihm an eine Theaterprobe gehen. Die genau ausgeführte Form ist ihnen ein Wesentliches in jeder Kunst, auch in der Schauspielkunst, und sie verlangen auch das kleinste Detail sauber ausgearbeitet. Die Gleichmäßigkeit der Sprache, geläutert bis auf

den Hauch, ist ihnen selbstverständliche Vorbedingung. Da sie nun außerdem im Privatverkehre freier und lebhafter sich äußern, und in der Handhabung des Wortes durch die unverrückbar festgestellten Normen ihrer Sprache mit größerer Sicherheit sich äußern, so wird es ihnen viel leichter, auch am Lesetische schon alle dramatischen Nuancen auszugeben. Zudem haben sie in ihren Stücken und Rollen selten Aufgaben, welche Geheimnisse einer Hamlet-Natur enthielten und welche vorsichtige Abstufungen geböten. Durchsichtige Klarheit — für uns auf Kosten der tieferen Bedeutung — ist ja die Eigenschaft ihrer Dichter, also auch die Eigenschaft ihrer Stücke und Rollen.

Man sieht, der Begriff Leseprobe birgt reichlichen Stoff zum Streite.

Ich selbst bin für einige Leseproben, habe es aber selten dazu bringen können. Widerwille der Schauspieler und die gebotene Ausnützung der Zeit — unser Schauspieler sagt, er verliere sie bei einer wiederholten Leseprobe — haben meine Absicht gewöhnlich vereitelt. Und doch ist das Bedürfniß einer zweiten Leseprobe oft so klar! das Bedürfniß nach festzustellender Aufklärung über Scenen und Partien des Stückes, über den feineren Zusammenhang überhaupt.

Gewöhnlich hab' ich die Ergänzung darin gesucht, daß ich selbst eine Hauptrolle las, und am Schlusse der Leseprobe ein Gespräch und eine Discussion über Stück und Rollen veranlaßte. Wenn man selbst liest, so erzwingt man schon dadurch eine erhöhte Aufmerksamkeit der Schauspieler und nöthigt sie mittelbar, mit vollerem Ausdrucke zu lesen, als sie sonst zu

thun pflegen, und wenn man Gespräch und Discussion veranlaßt, so gewinnt man mancherlei Aufklärung, welche schon darum beherzigt wird, weil die Schauspieler selbst bei dieser Aufklärung betheiligt gewesen sind.

Bei dieser Leseprobe des „Demetrius" las ich den Schuisky, weil ich eine eigenthümliche Betonung für diese wortarme Rolle wünschte — eine langsame, pausirende und doch oft sehr nachdrückliche Betonung. Der Vortheil zeigte sich auch sofort: einer der besseren Schauspieler, der eine andere Rolle bekommen hatte, meldete sich mit dem Gesuche um die Schuisky-Rolle; sie hatte ihn getroffen, und er meinte, das Zeug dafür zu haben. Solcher Eindruck ist immer beachtenswerth, und man thut dann wohl, den Grenzpfahl des Rollenfaches gering zu achten. Neigung und Zutrauen für eine Aufgabe sind in jeder Kunst ein Vorsprung. Ich gab ihm die Rolle, und er hat sie gut gespielt.

Nun kam der Vortragslehrer an die Reihe. Das vorhandene Personal war ungenügend für die Besetzung der Rollen; der Vortragslehrer mußte also bei den jüngeren, der Schulung zugänglichen Mitgliedern die ungenügenden Kräfte zu heben suchen durch Einübung des Vortrages. Namentlich war dies nöthig für den Träger der Hauptrolle, für die Rolle des Demetrius. Sie war an einen jungen Schauspieler gekommen, welcher gute Hilfsmittel besaß, Gestalt, Organ, dramatisches Leben, welcher aber die Anwendung dieser Hilfsmittel nicht verstand. Er sprach mit gutem Organe undeutlich, indem er zuließ, daß ein Ton den anderen erdrückte,

und spielte ungeschickt, indem er Ausdruck, Haltung und Bewegung nicht zu regeln wußte. Er war deßhalb beim Publicum discreditirt, und ich hörte von allen Seiten ein lautes „O weh!“ als bekannt wurde, daß er den Demetrius spielen sollte.

Bei großen Theatern, das heißt bei denen, welche ein großes Publicum haben, welche also mit neuen Stücken nicht gar sehr zu eilen brauchen, sondern die alten getrost wiederholen können, und auch bei den Theatern, welche nur einigemale in der Woche Schauspiel haben, wird den Schauspielern nach der Leseprobe eine Frist von zwei bis drei Wochen gegeben zur wörtlichen Erlernung der Rollen. Exemplare des Stückes circuliren während dieser Wochen, damit sich die Inhaber wichtiger Rollen ihre Kenntniß des Stückes, welche sie in der Leseprobe erlangt, ergänzen können. Es ist immer ein gutes Zeichen, wenn der Schauspieler diese Studiums-Lectüre nachsucht, denn sie befähigt ihn, auch die feineren Fäden des Zusammenhanges und der Motivirung kennen zu lernen und dadurch seine Rolle in einen folgerichtigen Zusammenhang mit dem Ganzen zu bringen.

Dann kommt die erste Theaterprobe. Man verlangt da bei einem großen Theater, daß alle Rollen fest memorirt sind. Mit Recht. Ich persönlich bin darin nicht allzu streng, weil ich gerne die erste Theaterprobe zeitig halte, zeitiger, als der herkömmliche Termin vorschreibt. Sie ist für mich nur Orientirungs-Probe, bei welcher ich nicht den Anspruch mache, daß der Schauspieler schon vollkommen Herr seiner Worte sei. Ich habe immer gefunden, daß die Worte richtiger und

schlagender eingelernt werden, wenn der Schauspieler auch äußerlich auf dem Theater die Situation kennen gelernt hat, in welcher er sie sprechen muß. Es wird dann sein ferneres Memoriren lebensvoller, ich möchte sagen unmittelbarer. Das abstracte Wesen mit seiner Steifheit und seinen unvermeidlichen Irrthümern gegenüber den realen Dingen kommt nicht auf. Diese realen Dinge, hier die wirklich gespielte Scene, bringen immer Ueberraschungen und machen Veränderungen nöthig in dem abstract Eingelernten. Sitzt dieses Eingelernte nun schon ganz fest, dann stößt die nothwendige Veränderung auf Schwierigkeit. Das Umlernen ist aber dem Schauspieler das Allerbeschwerlichste.

So bin ich denn bei einer ersten Probe überhaupt nur Wegweiser. Das Aeußere der Scene wird dem Schauspieler kurz vorgestellt, Ab- und Zugänge werden angegeben, Stellungen oberflächlich angeordnet, und nur für entscheidende Momente des Stückes wird schon jetzt angedeutet, daß hier Nachdruck nöthig sein werde.

Der Inscenesetzer — und er muß der Dramaturg für das Stück sein — braucht vor allen Dingen eine plastische Phantasie. Die ganze Erscheinung des Stückes muß in ihm vorhanden sein. Eben so wird auch nur der ein noch nicht aufgeführtes Drama, welches aufgeführt werden soll, richtig lesen und beurtheilen, welcher mit dieser plastischen Phantasie begabt ist. Nur wenn er bei der Lectüre Alles in dem Stücke verkörpert vor sich sieht, wird er sagen können: Das Stück wird sich auf dem Theater so oder so ausnehmen, und es ist deß-

halb rathsam, es aufzuführen, oder es ist nicht rathsam. Weil man diesen Unterschied in der Lectüre nicht hinreichend beachtet, kommt man oft zu befremdlichen Gegensätzen in der Beurtheilung von Dramen. Kundige Literaten loben ein poetisch inhaltsvolles Stück und schelten, daß es nicht dargestellt werde statt eines poetisch werthlosen Machwerkes, welches in Scene gesetzt wird. Letzteres erfüllt eben die Bedingungen der Erscheinungswelt, und jenes erfüllt sie nicht. Die Armuth kommt an die Reihe, weil sie gehen und stehen kann, der Reichthum wird zurückgelegt, weil er das nicht kann und fliegen will. Auf dem Theater fliegt man eben nicht.

Wenn dem Dramaturgen diese Art von Phantasie nicht hinreichend zu Gebote steht, dann wird die Insceneseßung, gewiß wenigstens die erste Probe, ein mißlicher Vorgang. Wenn er immer wieder die Nase ins Buch stecken muß, um auszufinden, welche Weisungen nöthig seien, dann verliert er mehr und mehr den nothwendigen Ueberblick, und die Schauspieler mischen sich ein mit Besserwissen und Rathschlägen, was sie gar zu gerne thun, um nicht geleitet oder gar beherrscht zu erscheinen, und es entsteht das Chaos. Hat er aber das ganze Bild der Vorgänge, welche das Stück bilden, klar im Kopfe, und ordnet er demgemäß ruhig und sicher an, so fügt sich Jedermann still der Führung, und das Ganze, oberflächlich behandelt, ist in ein paar Stunden aufgebaut wie ein Gebäude. Es schadet gar nicht, wenn bei späteren Proben Einiges geändert werden muß; man braucht nur zunächst feste Umrisse für das Ganze. Sind die rasch gewonnen, dann geht der

Schauspieler zuversichtlich an die Ausarbeitung seiner Rolle, und nur der junge Dichter verzweifelt, daß sein nuancenreiches Werk so hohl und äußerlich dargestellt werden solle.

„Nun, ist's nicht so? Unser trauriger Liebhaber ist ein unbrauchbarer Demetrius?“ fragte mich nach der ersten Probe alle Welt.

Auch bei der zweiten Probe thut man wohl, sich noch nicht mit Einzelnen oder Einzelheiten zu beschäftigen. Die Formen im Großen, bei der ersten Probe nur einmal angeordnet, müssen in kurzen, bündigen Worten den Schauspielern motivirt, müssen festgestellt werden. Wirklich festgestellt ist nur das, was dem Schauspieler in seiner Ursache klar geworden. Dann nur belebt er es, und nur das Belebte wirkt im Publicum. Diese Motivirung und Belebung der Umrisse im Großen bei der zweiten Probe ist sehr wichtig für den faßlichen Eindruck des Ganzen. Die Hauptsachen werden ins Licht gesetzt, die Nebensachen im Schatten gelassen.

Die dritte Probe gehört der Ausarbeitung von Scenen. Aber auch jetzt noch, auch bei der Ausarbeitung von Scenen ist die Dichtung der Gesichtspunkt für den Dramaturgen, der Schauspieler noch nicht. Man mag dem Schauspieler wohl Bemerkungen machen, aber man macht sie nur nebenher, man hat im Wesentlichen vor Augen: wie tritt das Stück in Scene?

Und hier komme ich zu einer Behauptung, welche zahlreichen Widerspruch finden wird. Es kann nur ein Dramaturg, behaupte ich, ein Stück gut in Scene setzen, der selbst

im Stande ist, ein Stück zu machen. Das bloße Verneinen, das bloße Streichen eines Regisseurs genügt nicht immer, es muß oft wirklich geändert, es muß oft wirklich zugethan werden, es ist also oft die Fähigkeit des Schaffens erforderlich. Das zeigt sich erst auf der Scene, erst wenn die Gestaltung in all ihren Verbindungen deutlich hervortritt.

Meistentheils erstreckt sich dies Bedürfniß der Zuthat nur auf kleine Zusätze und Aenderungen. Dennoch kann sie ein Regisseur nicht machen, welcher niemals schriftstellerisch producirt hat. Es gehört ein Hauch dazu und ein Schick, welchen er nicht besitzt. Ohne diesen der Dichtung sich einschmiegenden Hauch und Schick erscheinen diese Zusätze und Aenderungen hölzern und machen nur aufmerksam auf die Lücke, statt sie zu decken. Das höhere Handwerkszeug gehört dazu, um es so geringschätzig wie möglich zu benennen.

So lange es Kleinigkeiten bleiben, hat der Dichter Nichts dagegen, wenn er zugegen oder nicht ganz Neuling ist. Zugegen bei der Probe, empfindet er selbst am stärksten, wo eine Abänderung heilsam, und er modelt die vorgeschlagene nach seiner Ausdrucksweise. Nicht zugegen und nicht erreichbar, läßt er sich wohl solche Kleinigkeiten gefallen, sobald er Vertrauen zum Dramaturgen hat. Will dieser größere Veränderungen vornehmen, dann muß er sich natürlich die Erlaubniß des Dichters einholen, oder dem Dichter Vorschläge machen, welche dieser dann entweder ablehnt — was selten der Fall ist — oder selbst ausführt, oder unter gewissen Bedingungen in der Ausführung dem Dramaturgen überläßt.

Zwei Drittheile der neuen Stücke, ich glaube die Zahl so hoch greifen zu müssen, zwei Drittheile gehen daran zu Grunde, daß ihre Schwächen ohne Beachtung und ohne Verbesserung bei den Proben bleiben. Gar oft ist die Verbesserung leicht, und durchschnittlich wird doch der Fehl nicht eher entdeckt, als bis er bei der ersten Aufführung entgegentritt. Man kann also getrost sagen: Das ungenügende Probiren, nicht blos in Bezug auf die Schauspieler, sondern in Bezug auf die Stücke, verarmt unser Repertoire, schwächt unser Theater.

Bei der vierten Probe steht das Stück in all seinen Fundamenten fest, und die Aufmerksamkeit des Dramaturgen gehört nun ganz dem Schauspieler.

Da stößt man denn immer auf den Ausruf: Ach, die Schauspieler lassen sich ja doch Nichts sagen! Sie sind in ihrer Eitelkeit durch jede Bemerkung verletzt, und sind in ihrer mangelhaften Bildung außer Stande, eine künstlerische Aenderung an sich selbst vorzunehmen!

Das ist Alles unrichtig, wenigstens in dieser Allgemeinheit unrichtig. Sobald die Schauspieler bemerken, daß ihr Theater ernst angefaßt, daß die Probe gründlich geleitet, daß ihre ganze Kunst streng und genau ins Auge gefaßt wird, dann sind sie in der Mehrzahl sogleich bereit, sind sie sogar eifrig, auch das Ihrige beizutragen. Selbst Enthusiasmus, das eigentliche Fluidum ihres besseren Wesens, entwickeln sie dann für alle Vorbereitungs-Stadien der Darstellung. Sie sind wie Soldaten ganz abhängig von der Führung, welche

ihnen zu Theil wird. Freilich auch meuterisch wie Soldaten, wenn nicht immerfort Siege eintreten, jeglicher Verhetzung zugänglich und wandelbar wie Aprilwetter. Das mag in der Beschaffenheit ihres Naturells liegen, welches für ihre Kunst erforderlich ist: große Fähigkeit der Wandlung gehört zu den Erfordernissen dieser Kunst. Man hoffe also nicht, übermäßige Selbstverleugnung bei ihnen zu finden oder sicher dauernde Treue; aber Hingebung für die Zwecke ihres Standes und ihrer Kunst ist keineswegs selten bei ihnen.

Hegen sie nun einmal Vertrauen zu dem Dramaturgen, welcher vor ihnen auf der Probe sitzt, dann gestatten sie ihm auch die Einmischung in ihre Rede wie in ihr Spiel.

Man stellt sich auch irrthümlich vor, es bedeute diese Einmischung zumeist sogenanntes Corrigiren der Rede. Dies ist keineswegs die Hauptsache. Natürlich am allerwenigsten bei den Schauspielern, welche mit dem Vortragslehrer im Verkehr stehen, denn dieser wird vom Dramaturgen in Kenntniß gehalten, welche Betonung in den etwa streitigen Redepunkten des eben aufgeführten Stückes einzuhalten sei. Die Hauptsache ist, daß der Dramaturg den Schauspielern schaffen hilft, schaffen in allen Wendungen der Situation. Er sitzt außen, er hat den Ueberblick, während der Schauspieler im Kreise seiner Rolle eingeengt ist. Der Dramaturg kann Einschnitte und Abschnitte entdecken, deren Nothwendigkeit dem Schauspieler verborgen bleibt, deren Hervorhebung aber die Scene abstuft und belebt; er kann die Worte und Reden bezeichnen, welche durchaus stark und eindrucksvoll ans Publicum

kommen müssen, damit das richtige Verständniß des Ganzen erreicht werde; er allein kann Licht und Schatten über das ganze Gemälde vertheilen.

Für diese Einwirkung ist jeder Schauspieler dankbar, und wenn sie bei der Inscenesetzung fehlt, so fehlt eben dem Gemälde die letzte Hand. Deßhalb sind die meisten Aufführungen im deutschen Theater unfertig, deßhalb wirken sie auf das gebildete Publicum nicht vollständig, deßhalb klagt man klar oder unklar über den Verfall des Theaters. Es sind Mittel genug vorhanden, aber die Anwendung der Mittel ist liederlich, die künstlerische Regelung derselben, vor allem Anderen die letzte künstlerische Regelung derselben auf den Proben ist auf dem deutschen Theater ungenügend. Führer dazu, wie Schröder, Iffland, Schreyvogel, fehlen zu sehr.

Auch die größere Anzahl von Proben hilft nur wenig ohne solche Führer. Das Spiel wird dann wohl geläufiger, aber nicht ausdrucksvoller. Besser ist's immerhin, wenn die Proben zahlreich sind. Leider sind die deutschen Schauspieler in der Mehrzahl probenfaul. Vielleicht auch darum, weil Proben ohne einen immer wieder neu schaffenden Führer, welcher die Scene bei jeder neuen Probe mit neuen Nuancen bereichert und ersichtlich gründlicher ausarbeitet, weil Proben ohne sichtbares Fortrücken der Arbeit den Schauspieler ermüden, ja am Ende langweilen. Unsere Schauspieler sind aber auch darum probenfaul, weil sie das Detail der Ausführung unterschätzen, weil sie als unreife Idealisten diese genaue Ausführung für Handwerkerei halten. Sie geben vor, man verderbe

sich die Begeisterung, wenn man sich zu lange und zu kleinlich mit Rolle und Stück beschäftige.

Dagegen ist wirklich nicht ganz aufzukommen. Der Widerwille gegen Detail-Arbeit in der Kunst liegt in unserem Naturell. Verlieren wir doch auch sehr viel Stücke, weil die Dichter mit der ersten, gewöhnlich raschen Ausführung derselben erschöpft sind. An sorgfältige Ausarbeitung, an prüfende Umarbeitung, selbst wenn die Fehler erkannt sind, geht nicht leicht ein Autor; er fängt lieber eine neue Arbeit an und kommt dann gewöhnlich zu demselben Resultate: daß die genaue Ausführung fehlt, daß er sie nicht vornehmen mag, daß er sie auch nie erlernt, weil er sich nie darin versucht, und daß er, oft nur aus diesem Grunde, kein Stück auf die Bühne bringt.

Die Franzosen unterscheiden sich in diesen Punkten grell von uns. Ihre Autoren arbeiten an der Ausführung ihrer Stücke mit unermüdlicher Genauigkeit. Das mag freilich nicht dahin führen, daß sie große poetische Stücke erzeugten, aber es führt doch dahin, daß sie viel mehr brauchbare Stücke zu Stande bringen als wir. Ihre Schauspieler halten zehnmal mehr Proben als die unsrigen. Das schafft aus ihnen vielleicht nicht viel große Schauspieler, aber es erwirbt eine große Anzahl sicherer Schauspieler, und bringt Darstellungen zuwege, bei denen das neue Stück nicht leicht wie bei uns an unzulänglicher Aufführung scheitert.

Diese Verschiedenheiten sind tief begründet, und ich spreche nicht im Entferntesten dafür, daß wir es eben so machen sollten

wie die Franzosen. Wir würden wohl, wenn wir es überhaupt könnten, unser Bestes dabei einbüßen. Aber gegen unsere Probenfaulheit ist solch ein Hinweis denn doch der Rede werth. Die Conversations-Stücke zum Beispiele, welche beiden Nationen doch bis zu einem gewissen Grade gemeinschaftlich sind, müssen wohl ein anderes Ansehen haben, wenn sie das Ergebniß von drei bis vier Proben, als wenn sie die Frucht von dreißig bis vierzig Proben sind.

Fünf, sechs, sieben Proben sind jetzt das höchste Maß auch für ein schweres großes Stück, und man darf es, wie gesagt, nicht füglich weiter treiben, wenn man die Schauspieler nicht abstumpfen will. Nur wenn sich Gelegenheit bot zu längeren Pausen zwischen den Proben, wenn sie in zwei Abtheilungen anzubringen waren, dann habe ich es ohne Schwierigkeit zu einer größeren Anzahl gebracht, und dann auch mit augenscheinlichem Vortheile für die Darstellung. Der ausgestreute Same der ersten Probenabtheilung hatte Wurzel geschlagen, die Frucht reifte nun günstiger als sonst bei den letzten Proben.

Die letzten Proben gelten dem Ensemble. Die kleinen Rollen werden nachgebildet, die Comparsen werden geübt, die Statisten eingeordnet, und alle Nuancirungen in den wichtigeren Rollen finden ihre Beschränkung oder Ausdehnung je nach dem Bedürfnisse des Gesammt-Eindruckes.

„Und wie steht es nun mit dem Demetrius-Spieler? Wird er nicht Alles verderben? Er wird, wenn Sie noch so viel Proben halten!“

So sprachen die besten Leipziger am Morgen des ersten Februar, als ich die letzte Demetrius-Probe abhielt, die erste im neuen Hause, wo Abends die Aufführung stattfinden sollte. Denn dieses neue Haus hatte bis dahin mein Vorgänger gebraucht, ich hatte im kleinen alten Theaterhause meine Polen und Russen einüben müssen.

X.

Zwischenvorhang. Zwischenactsmusik. „Demetrius.“ v. Leman. Mittell. Engelhardt. Günther-Bachmann. Delia. „Wildfeuer.“ „Schach dem König.“

Die Vorstellung des „Demetrius“ ging gut von statten und gefiel. Auch der Darsteller des Demetrius gefiel. Er sei nicht zu erkennen! So habe er nie gesprochen! Das sei ein anderer Mensch! rief alle Welt. Es war somit erwiesen, daß ein guter Vortragslehrer von Nutzen ist. Das hat sich mir ununterbrochen bewährt: dieser Demetrius-Spieler hat mir unter derselben Beihilfe Judah in den „Makkabäern“, Brutus im „Cäsar“, ja Wilhelm Tell preiswürdig gespielt, so lange die Uebungen im Gange blieben. Er sank allerdings zurück in Verworrenheit und Hohlheit, sobald die Uebungen vernachlässigt wurden, aber das war die Schuld seiner Persönlichkeit, welche nicht hinreichende geistige Kraft besaß, das Gewonnene festzuhalten und zu übertragen. Bei anderen Individualitäten haben wir durch solche Lehrübung dauernden Gewinn erreicht, Gewinn, welcher für jede neue Rolle die Frucht einer Vorbildung zeigte und so allmälig

eine ganz vortheilhafte Ausbildung zuwege brachte. Ich selbst hatte dabei auf den Proben nur für eigentlich dramatische Accente nachzuhelfen, da ich die Rede an sich in vollständiger Richtigkeit vorfand. Ein außerordentlicher Vortheil, wenn die nothwendigste und wichtigste Vorbedingung sich schon erfüllt zeigt bei der ersten Theaterprobe, und der Dramaturg sogleich den feineren Anforderungen nachstreben kann!

Zwei Einrichtungen fand ich vor im Leipziger Theater, welche speciell norddeutsch sind: den sogenannten Zwischenvorhang, welcher bei Verwandlungen niedergelassen wird, und die Abschaffung der Zwischenactsmusik.

Ich halte beide Einrichtungen für Verschlechterungen, und ich habe sie wieder abgeschafft.

Der Zwischenvorhang ist auch nach Süddeutschland gedrungen und mag für grobe Stücke, für sogenannte „Bilder“ und Tableaustücke vortheilhaft sein. Für ein wirkliches Drama zerstört er die organische Folge im Geiste des Zuschauers, wirkt er wie ein Actschluß, und zerstückt somit den Act. Er ist die blanke Zerstreuung, und wirkt auflösend.

Es ist wahr, das Abräumen bei offener Scene ist auch eine Störung, und wenn es nicht prompt erfolgt, eine lästige Störung. Aber es ist keine Zerstörung. Unser Geist bleibt bei der Sache, er spannt nicht aus. Was da oben äußerlich vorgeht mit der Scene, das ist, wir wissen es, eben nur ein äußerliches Geschäft, eine Convenienz, an welche wir gewöhnt sind. Der Zwischenvorhang ist ein Abschluß, und zwar ein Abschluß da, wo keiner sein soll. Er ist ein künstlerischer

Fehler. Von den unzähligen Acten gar nicht zu reden, die uns verwirrend über den Hals kommen mit dieser häufigen Sceneschließung — eine Verwirrung, welche unruhig macht, ungeduldig, und welche ganz positiv die Langeweile herbeiruft.

Das Abschaffen der Zwischenactsmusik ist eine Barbarei. Musik vor Beginn einer dramatischen Darstellung und während der Pausen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; sie ist ein überaus werthvolles poetisches Hilfsmittel. Die Benützung solch eines poetischen Hilfsmittels müßte erfunden werden, wenn es unbekannt geblieben wäre in den Schauspielhäusern; das längst erfundene Hilfsmittel zerstören, heißt Poesie zerstören. Seht sie nur an die Schauspielsäle, in denen auch der Orchesterraum von Zuschauern besetzt ist! Diese Zuschauer blicken wie fragend drein: Was wollen, was sollen wir hier? Was steht zu erwarten? Eine Discussion? Eine Vorlesung? Oder gar eine Hinrichtung? Da giebt's keine Spur von Sammlung für einen künstlerischen Vorgang, welcher unsere Phantasie, unser Herz, unseren erhobenen Geist in Anspruch nehmen soll. Nein, gründlich nüchtern bleiben wir, und der Gedanke liegt ganz nahe: 's ist doch curios, daß man sich daher setzt, um drei Stunden lang ein überspanntes Treiben da oben anzusehen, eine künstliche Erregung, eine Faxe!

Ich liebe es gar nicht, daß sich die Musik breit mache im Schauspiele; ich finde Beethoven's Musik zum „Egmont" sehr schön, aber sie belästigt mich in der „Egmont"-Vorstellung, weil sie mir keine Ruhe läßt für den Genuß der Dich-

tung, und weil sie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt. Aber so störend Musik sein kann, wenn sie mit breiter Selbstständigkeit im Drama auftritt, so förderlich kann sie sein, wenn sie bescheiden wichtige Punkte des Dramas begleitet und dadurch hebt, wenn sie die Pausen in der Aufführung des Dramas mit ihrem Schwunge und ihrem Reize belebt, mit jenem Reize sinnlicher Anregung, welche unsere Gefühlsnerven in Schwingung versetzt. Hauptkunst in der Oper, soll sie im Drama Hilfskunst sein, nicht mehr und nicht weniger.

Die Musiker selbst sind sämmtlich, ich weiß es, geschworene Feinde der Zwischenactsmusik. Ihr kindlicher Stolz will sich nicht zu Hilfsarbeit hergeben. Nächstens wird der Maler ein Bild, der Bildhauer eine Statue für die Bühne verweigern, weil Bild und Statue nicht die Hauptgegenstände auf der Bühne seien. Man wird unbedacht eingestehen, daß man von der tiefinneren Zusammengehörigkeit aller Künste Nichts weiß, und daß man ein künstlerischer Handwerker ist. Wenn dann auch die Dichter keine Operntexte mehr schreiben werden, weil der Text nur eine Folie sei für die Musik in der Oper, dann wird die Thorheit offenbar werden.

Freilich ist Zwischenactsmusik eine undankbare Aufgabe für die Musiker, und es wird auch der wohlfeile Spott derer nie ausgehen, welche übertriebene Forderungen an dieselbe machen. Trotz alledem ist sie nothwendig.

Die Abschaffung derselben in Norddeutschland ist von Berlin ausgegangen, und zwar vom dortigen Hoftheater. Sparsamkeit, hör' ich, ist das Motiv dieser Tödtung gewesen.

Wie die meisten norddeutschen Theater war auch das Leipziger diesem verführerischen Vorgange gefolgt. Einige tausend Thaler wurden damit erspart.

Ich war gar nicht sicher, ob mir diese Summe nicht sehr empfindlich sein würde beim Abschluß der Jahresrechnung, aber ich war ohne Bedenken entschlossen, sie in die Schanze zu schlagen. Wie konnte ich ein gutes Schauspiel aufbringen wollen mit diesem Niederschlage von Trockenheit, welcher die Schauspiel-Vorstellungen arg beeinträchtigt? Am Ende ist es auch eine falsche Sparsamkeit; denn wenn die Vorstellungen reizloser werden, dann werden sie auch in geringerem Maße besucht.

Wunderlich genug, benützte ich bei all meiner Abneigung doch für die „Demetrius"-Vorstellung den Zwischenvorhang. Hier war wirklich eine Gelegenheit, für welche er ausnahmsweise taugt. Mitten im zweiten Acte endigt das Schiller'sche Fragment und beginnt meine Fortsetzung. Es schien mir rathsam, hier nicht einfach zu verwandeln, sondern einen Abschnitt anzudeuten durch Herablassen des Zwischenvorhanges. Das Publicum sollte aufmerksam gemacht werden: hier hört Schiller auf, faßt euch in Bescheidenheit für den Fortgang!

Es faßte sich. Die Einführung der Russen — des Czars, seiner Tochter und des Bojaren Schuisky — knüpft sich in dieser zweiten Hälfte des zweiten Actes mit dem Erscheinen des uns bekannten Polen Sapieha sogleich unmittelbar an den Fortgang der Begebenheit, an das Heranziehen des Demetrius gegen Moskau. Man vergißt, daß ein ge-

ringerer Autor spricht, weil man sich für diesen Fortgang interessirt, und weil nun der Schluß des Actes schon eine Entscheidung bringt, zeigte man sich einverstanden und applaudirte. So kam man rasch in eine Entwicklung hinein, welche ganz abweicht von dem Plane Schiller's; der gefährliche Begriff einer Vergleichung trat ganz zurück, und man erklärte sich am Schlusse für befriedigt, weil man keine Schiller'schen Ansprüche zu machen brauchte.

Ich habe vor Jahren zuerst versucht, das Schiller'sche Fragment auf die Scene und ins Repertoire zu bringen. Das geschah im Burgtheater, und einige Bühnen unternahmen es dann ebenfalls. Ueberall mit Glück. Aber es ist kaum möglich, den bloßen Anfang eines Stückes dauernd einzubürgern. Acte der Pietät und der literarischen Merkwürdigkeit bedürfen immer eines besonderen Anstoßes, und das eigentliche Publicum ist nur vorhanden für die eigentliche Form eines Theaterstückes, das heißt für ein ganzes Stück. Auch in Leipzig war das Fragment gegeben worden und schon längst wieder verschwunden. Jetzt erschien dieser dramatisch so prachtvolle polnische Reichstag zum erstenmale auf dem neuen Theater der Stadt und nahm sich da in dem großen schönen Hause imponirend aus. Für solche Scenen, in denen Alles mit Nachdruck vorgetragen werden kann und zahlreiche Gruppen sich entwickeln, ist allerdings solch ein weiter Raum vortheilhaft. Ich empfand dies, eingedenk des schmalen Burgtheaters, sehr lebhaft und ahnte noch nicht, daß ich diesen Vortheil theuer würde bezahlen müssen mit der ungenügenden Wirkung

aller Stücke, welche den großen Nachdruck des Vortrages nicht gestatten.

Eines unserer ästhetischen Gesetze ferner kam bei dieser Aufführung in lebhafte Discussion, und die factische Erledigung des Streites schien gegen die theoretische Forderung zu sprechen. Ich habe nämlich in diesem Demetrius die theoretische Forderung scheinbar gering geachtet, daß der tragische Held eine Schuld begangen haben müsse; ohne diese sei es unrichtig und unwirksam, ihn dem Tode zu überliefern. Letzterer Fehl scheint meinem Demetrius anzuhaften; er ist bis auf die Höhe des vorletzten Actes in gutem Glauben, daß er der echte Demetrius sei, und als er nun erfährt, daß er das Werkzeug eines Betrügers, da versucht er es nicht, den Betrug durchzusetzen, sondern zeigt sich bereit, zu entsagen, sobald sich die volle Wahrheit seines unechten Ursprunges herausstellt. Die Schuld des Betruges also weist er von sich. Wie kann er nun nach unserer ästhetischen Theorie eine tragische Figur sein? Er kann es nicht! sagt der Vertreter unseres ästhetischen Gesetzes.

Ich hatte immer die Erfahrung gemacht bei Prätendenten-Stücken, daß der Prätendent stets die Theilnahme des Publicums von dem Augenblicke an verlor, in welchem er sich entschloß, den Betrug auf sich zu nehmen, und als Betrüger weiter zu handeln. Ich zweifle nicht, daß ein Schiller diese unzweifelhafte Gefahr auf sich nehmen und wohl auch — bis auf einen gewissen Grad — bestehen könnte mit seinem mächtigen Talente. Dies Talent traute ich mir nicht im Ent-

fernteſten zu; ich entſchloß mich alſo, des äſthetiſchen Geſetzes wohl eingedenk, meinen Demetrius trotz dieſes Geſetzes rein zu erhalten von dem Betruge. Wird man ihm dann auch das Mitleid ſchenken, welches man einem tragiſchen Helden ſchenkt? Dies war die Frage.

Das Publicum in Leipzig hat Ja geſagt, und da ich dies Stück öfter als irgend ein anderes wiederholen konnte, es alſo die volle Theilnahme des Publicums beſitzen mußte, ſo war dies erſte Ja auch durch die Folge beſtätigt. Eben ſo war der Erfolg an anderen Orten. Iſt nun dadurch erwieſen, daß unſere äſthetiſche Forderung einer Schuld falſch oder doch zu ſtreng iſt? Das möcht' ich durchaus nicht behaupten; wohl aber möchte ich darauf aufmerkſam machen, daß der Begriff einer Schuld viel mannigfaltiger ſei, als man bei raſcher Kritik anzunehmen pflegt.

Nicht blos der Betrug iſt eine Schuld. Und eine Schuld trägt auch dieſer Demetrius. Iſt er nicht ohne beſondere Prüfung in einen ſo großen, ſo gefährlichen Anſpruch hineingetreten? Hat er nicht damit das Leben von Tauſenden hingeopfert? Geſteht er nicht ſelbſt, daß Eitelkeit ihn abgehalten habe von jeder näheren Prüfung? — Meint man endlich, den Begriff des Schickſals als eines mächtigen Factors gänzlich beſeitigt zu haben in der Dichtung, weil man ihn ganz mit Recht aus derjenigen Dichtung weiſt, welche mit roh zermalmender Kraft niederſchlägt und den freien Willen des Menſchen für nichts erachtet? O nein! Damit beſeitigt man das Schickſal nicht. Die Dichtung wird eine geheimnißvolle

Gewalt der Urgesetze, welche wir Menschenkinder nie ganz entziffern und ergründen können, immer anerkennen müssen, wenn sie nicht nüchtern und naseweis werden, und damit den Charakter der Dichtung verlieren will. Und hiemit ist gesagt, daß ein Mensch in furchtbare Kreise eintritt, wenn er leichtsinnig eine solche Action beginnt wie Demetrius, und daß dieser Leichtsinn in den unerbittlichen Consequenzen der Weltgesetze allerdings eine tragische Schuld sein kann.

Diese erste Vorstellung, welche in geschlossenem Gange schwungvoll von statten ging, erwarb der neuen Direction ein volles Zutrauen der Leipziger. Der Zudrang zum Abonnement war groß, und nur ich hegte die Besorgniß, daß bald Enttäuschung eintreten würde. Ich erkannte aus vielen Aeußerungen, daß jener Idealismus, welchen die Weimar'sche Schule gesäet, in Norddeutschland sogleich aufsprosse und unreif in Halme schieße, sobald das Theater ein ernstes Streben bekundet. Der mäßige Sinn für ein sorgfältig gepflegtes Theater mit fleißig geübtem Ensemble und mit einem Repertoire, welches auch dem leichteren Stücke Raum giebt, dieser behaglich künstlerische Sinn, welchen ein täglich spielendes Theater durchaus braucht, war nur einem kleinen Theile des Publicums eigen. Große Ziele, mit großen Worten bezeichnet, standen bei Vielen im Vordergrunde. Oder richtiger: die Vielen hatten nur einen Vordergrund. Auf diesem Vordergrunde marschirten gebieterisch all die heroischen Gestalten auf, welche literarische Schulbildung als erforderlich bezeichnet hatte für Leute von classischer Bildung.

Diesen ganz ehrenwerthen Leuten gegenüber war denn mein Weg zu einem langsamen, gegliederten Aufbau ein sehr schwieriger. Hätte ich einen vollen Kreis von ersten Künstlern und ein unerschöpfliches Budget gehabt, ich hätte diese Leute auch damit nicht befriedigen können. Denn bei einer gewissen Halbbildung, welche den hohen Autoritäten nachläuft und sich mit hohen Namen deckt, um selbst dadurch hochgewachsen zu erscheinen, gilt der Weg zum Ziele Nichts. Ja, selbst bei jenen Strebsamen gilt er Nichts, welche ehrlich nach Bildung trachten, welche aber von geringem künstlerischen Naturell sind. Sie wollen gleich das Ziel erreicht sehen, und zwar das höchste. Wo in der Bevölkerung viel künstlerischer Sinn vorhanden, da hat das Theater ein leichtes Spiel, und da entsteht auch am leichtesten ein gutes Theater. Da versteht man die Mittel und Wege, welche zum Ziele führen sollen, und erleichtert sie, unterstützt sie. Wo der künstlerische Sinn überschrieen wird von einer blos theoretischen Schulbildung, da wird das Ideale unförmlich und geräth in unklare Uebertreibung. Diese Uebertreibung aber ist jeder organischen Entwicklung nachtheilig; sie zerstört hochmüthig die nothwendigen Mittel und Wege, und gelangt im Theaterleben immer wieder zu einem schlechten Theater. Sie will den Bau von oben angefangen sehen.

Das Ende meiner Leipziger Vorgänger, das Ende Küstner's und der Fall Schmidt's standen mir vor Augen in den ersten Monaten. Beides ist nicht eingetroffen; aber die Anläufe dazu habe ich zu überwinden gehabt.

Es gelang mir, mitten in der Wintersaison einige talentvolle Schauspieler zu erlangen, namentlich Herrn v. Leman, Herrn und Frau Mitterwurzer. Herr v. Leman, welcher eine Reihe von Jahren erster Komiker am hannover'schen Hoftheater gewesen und welchen ich schon in Wien nach Beckmann's Tode ins Auge gefaßt, ist ein werthvoller Schauspieler. Sein Ton und Wesen ist von natürlicher Einfachheit und bleibt unerschütterlich fern von Uebertreibung, in welche ein wirksamer Komiker nur zu leicht verlockt wird, wenn der komische Effect im Publicum aufschäumt. Leman ist ein solider Charakter-Komiker, durch ein voll ausgebendes Organ unterstützt, welches seine ganze Fülle hergiebt zum Lachen. Zu seinem eigenen Lachen nämlich. Die Fähigkeit zum Lachen ist von großer Wichtigkeit beim Lustspiel-Schauspieler. Echt, voll und breit, wirkt das Lachen des Schauspielers unwiderstehlich und ist ein Symptom, daß der Darsteller innerlich frei, daß er Behagen ausströmen kann, daß er gesund, daß er eine Natur ist. An diesem Symptome erkennt das Publicum auf der Stelle seinen Mann, und es erklärt sich für ihn, denn ein gesundes Lachen erweckt Behagen und erweckt Zutrauen in brave Tüchtigkeit. Zudem fehlt nie der andere Pol in entsprechender Kraft: wer gut lacht, der weint auch gut, will hier sagen komisch. In Bauernfeld's „Krisen" weint Herr v. Leman als Lämmchen in weinseliger Melancholie noch wirksamer, als Beckmann es vermochte, und als Piepenbrink in Freytag's „Journalisten" lacht er fast noch mächtiger als La Roche, welcher doch in dieser Specialität sich auszeichnet.

Die große Wahrhaftigkeit im Ausdrucke des Herrn v. Leman gestattete ihm auch ernste Rollen, welche kein Pathos brauchen, sondern mit Gemüthstönen begnügt sind. Er gehört im Ganzen zu der immer seltener werdenden norddeutschen Schauspieler-Art, welche mit der Hamburger Schule verwandt ist. So probirt er auch, wie man unter Schröder probirt hat, aufmerksam und gründlich. Viel mehr als mancher junge Selbstherr war dieser ältere Künstler bereit, alle Einwendungen des Dramaturgen zu beachten, auf all meine Vorschläge einzugehen, wenigstens prüfend einzugehen. Denn im Lustspiele hängt das Gelingen komischer Vorschläge ganz und gar davon ab, ob sie dem Naturell des Schauspielers zusagen.

Er war mir im ersten Monate sehr zuträglich für Bildung eines soliden Lustspiel-Repertoires. Dafür bot auch das Personal, welches ich vorfand, einige bemerkenswerthe Kräfte, namentlich Herrn Mittell für Bonvivants und feinere Charakterrollen im Lust- und Schauspiele. Selbst einen guten Komiker fand ich vor in Herrn Engelhardt, der voll scharfen Humors zu größerer Laufbahn ganz geeignet wäre, wenn er seine ganze Laufbahn noch einmal von vorn anfangen, will sagen ganz anders anfangen könnte. Das Herausschlendern von Stücken und das ungenügende Probiren derselben verdirbt in Deutschland treffliche Talente. Die Fähigkeit des Memorirens verfällt, die Ausarbeitung bleibt dem Zufall bei der Aufführung überlassen, das sogenannte Genie führt das große Wort; es überspringt hochmüthig das Probiren, welches

für mittelmäßige Musikanten erfunden sein möge, und so entsteht das Stückwerk. Stückwerk ist eben Verfall, dem man nicht zu verfallen brauchte, Verfall der Vorstellungen wie der Talente. Ein Opfer dieser lüderlichen Wirthschaft war denn auch das Talent unseres Komikers, der in soliderer Gewöhnung recht bemerkenswerth hätte werden können.

Recht im Gegensatze zu dieser zerfahrenen Schauspielerei hat sich ein langjähriges Mitglied des Leipziger Theaters, Frau Günther-Bachmann, die gewissenhafte Vorbereitung für all ihre Aufgaben zur künstlerischen Pflicht gemacht. In Oper wie Schauspiel zuverlässig, ist sie mit dem stets sicheren bürgerlichen Vater, Herrn Stürmer, dem Theater eine unwandelbare Stütze gewesen. Sie war als Soubrette der Liebling des Publicums und ist jetzt für ältere Frauen eine feine Charakterkraft. Fein selbst im komischen Fache, wenn auch nicht in der breiten Ausdehnung des Faches, welches sie spielt. Nicht die komischen Alten, welche durch vollen naturwüchsigen Humor wirken sollen, sind ihre eigentliche Sphäre, sondern die feineren komischen Rollen sind ihr Element. Diejenigen humoristischen Wirkungen sind ihr leicht erreichbar, in denen der Humor, aus schmaler Oeffnung hervorzüngelnd, mit den Uebertreibungen des Verstandes spielt.

Ferner fand ich in Fräulein Delia eine jugendliche Salondame und Lustspiel-Liebhaberin vor, welche durch brillante Erscheinung und gewandte Haltung ein Mittelpunkt für's Conversationsstück werden konnte, sobald ihr Redevortrag von Eintönigkeit befreit und mannigfaltiger gegliedert

wurde. Diesem Studium gab sie sich denn mit außerordentlichem Eifer hin, und unter Beihilfe des Vortragslehrers entwickelten sich ihre Fähigkeiten erstaunlich schnell und ausgiebig. Sie wurde bald eine wichtige Schauspielerin, welche den geistigen Gehalt eines Stückes zu tragen vermochte, und welche bald auch weit über das Lustspiel hinaus eine schöne Wirksamkeit entfaltete.

Mit diesen Kräften war das Lustspiel schon bis auf einen respectablen Grad auszubilden. Das geschah redlich, indem unsere besten Lustspiele in sorgsam gepflegten Proben einstudirt wurden. In gereiftem Ensemble erscheinend, fanden sie auch Beifall und Anerkennung; aber hinter dieser beifälligen Anerkennung flüsterte doch schon vernehmlich das Befremden: Wo bleibt das größere, wo bleibt das große Repertoire? Wie lange sollen wir warten auf die Verkörperung des Ideals?

Die Idealisten mußten eben warten, denn für die Tragödie war das Personal nicht ausreichend. Eine routinirte tragische Liebhaberin war wohl vorhanden, sie war sogar von ursprünglich starkem Talente; aber die Grazien waren an der Wiege ausgeblieben, und die lange Uebung war in Manierirtheit ausgeartet; ich konnte diesen unschönen Bewegungen, diesen erkünstelten Tönen nicht füglich das Herz einer Tragödie anvertrauen. Was ist eine tragische Liebe, wenn unsere Seele nicht wohlthuend berührt wird von der weiblichen Heldin dieser Liebe? Ein Declamations-Exempel, das man nicht zum zweitenmale aufsucht. Ich hatte wohl in Herrn Grans,

der längere Zeit Hofschauspieler in Weimar gewesen, einen gebildeten Darsteller für tragische Rollen, aber er war im Uebergange begriffen aus dem Liebhaberfache und mußte den Mittelpunkt eines neuen Faches erst suchen. Der tragische Charakter-Darsteller war mir nicht stark genug, und Heldenvater wie Heldenmutter fehlten; meine Versuche mit der Tragödie mußten vorsichtig einhergehen.

Da kam eine Hilfe in dem jungen Ehepaare Mitterwurzer. Er wenigstens war auch in der Tragödie Charakter-Liebhaber und konnte als Marquis Posa auftreten. Das geschah mit Glück, eine größere Begabung war offenbar, und das Publicum erklärte sich sofort für ihn. Eben so deutlich wurde es bald, daß seine Fähigkeit von großem Umfange war und von der Tragödie bis zur Posse reichte — freilich von gefährlichem Umfange und strenger Aufsicht bedürftig. Ich konnte nun dem Publicum neue Stücke bringen. Zunächst „Wildfeuer", von Halm, und das Wiener Preisstück „Schach dem König", von Schauffert.

Die mit dreistem Talente geführte Absonderlichkeit „Wildfeuer" hat in Norddeutschland einen schweren Stand. Man ist dort nicht gar leicht geneigt, einer c u r i o s e n Idee des Theaterstückes zu folgen; man denkt zuerst an die Würde und verdirbt sich dadurch gern das Behagen. Dem entsprechend spielen die dortigen Schauspieler solch kühne Composition durchschnittlich zu ernsthaft. Der humoristische Hauch, welcher im „Sohn der Wildniß" wie in diesem „Wildfeuer" leise weht, geht dann zu Grunde, und das Publicum kriegt so

Etwas in die Hand, was kein ausgetragen Kind ist, und was man nicht zu classificiren weiß. Die Mehrzahl der Menschen aber will Ordnung, und sagt dann bei solchem Stücke: Das ist nichts Rechtes.

Hier ist die Inscenesetzung entscheidend. Herr Mitterwurzer hat Humor, und führte auf mein Anrathen diesen Marcel an den schwierigen Grenzlinien so schalkhaft, daß der Zuhörer ein behagliches Zutrauen faßte, und ein bestimmtes, also ordentliches Genre zu erkennen glaubte. So ward das ästhetische Gewissen sichergestellt; man gab sich hin. Und da ich für das als Knaben verkleidete Mädchen eine ganz junge Schauspielerin, Fräulein Fürst, besaß, welche beim Vortragslehrer ihren Part trefflich eingeübt hatte, und zu der fein ausgearbeiteten Rede die reine Unbefangenheit wie Drolligkeit der Jugend brachte, so machte das Ganze einen vollkommen günstigen Eindruck, und das Stück errang einen durchgreifenden Erfolg.

Leichter war's mit „Schach dem König“, aber von geringerer Dauer. Die Shakespeare-Gattung in der ersten Hälfte imponirt einem Publicum, welches die Autorität um jeden Preis respectirt. Es läßt sich die übermäßig zahlreichen Anfänge der ersten Acte, welche keine entsprechenden Folgen haben, still gefallen, und läßt sich in der zweiten Hälfte durch possenhafte Ausführung entschädigen. Der gute Humor, welchen der Autor wirklich hat, thut da gute Dienste. Man lacht, und der Lachende ist wohlwollend: das Stück wurde gut aufgenommen. Aber daheim mochte beim Wieder-

erzählen des Stoffes die ästhetische Rechnung nicht ganz gestimmt haben. So war die Aufmunterung zum Besuche verloren gegangen, und das Stück mußte zeitiger vom Repertoire verschwinden, als man nach der ersten Aufnahme vermuthet hatte.

XI.

„Minna von Barnhelm.“ Frau und Herr Mitterwurzer. „Die Makkabäer.“ „Der Sommernachtstraum.“ Die großen und die kleinen Schauspielhäuser. Ein Theater-Publicum.

Auch nach diesen Novitäten und deren günstiger Aufnahme blieb mir klar, daß mein Publicum immer noch in der Erwartung harrte, die Hauptsache werde wohl erst kommen. Nur eine Elite dieses Publicums würdigte die Arbeit und Anstrengung, welche nöthig ist, um ein wohlvorbereitetes, im Ganzen richtig wirkendes Schauspiel aufzubauen. Umsonst äußerten die Verständigen, wir haben doch schon ein gutes Ensemble! Ach ja! erwiderte man — aber wo bleibt Schiller und Goethe und Lessing und Shakespeare? wo bleibt die große classische Welt, die wir ja doch in unserem neuen großen Hause erwarten können?!

Ich zuckte die Achsel und erklärte ärgerlich, daß davon noch lange nicht die Rede sein könnte, und daß in einer mittleren Stadt mit mittleren Kräften immer nur unter einer gewissen Einschränkung davon die Rede sein würde. Dies verstimmte sichtlich. Wie erstaunt war ich also, da ich auf

einmal die ganze öffentliche Meinung für mein Theater gewann. Ohne besondere Absicht hatte ich „Minna von Barnhelm“ in Scene gesetzt, weil mein Personal für die Rollen paßte. In der Frau Mitterwurzer, welche aus Graz ein guter Ruf begleitete, meinte ich eine gute Francisca gefunden zu haben; Herr Mitterwurzer, das wußte ich, werde ein lobenswerther Tellheim, Herr Mittell ein richtiger Paul Werner, Fräulein Delia eine geeignete Minna sein, und in Halle auf einem Theater dritten Ranges hatte ich einen jungen Schauspieler Krause gesehen, welcher realistisches Talent in der Weise Döring's besaß. Er, hoffte ich, werde zum Just taugen. Ein anderer ganz junger Schauspieler, Namens Kahle, welchen ich für leichtere Charakterrollen engagirt, werde den Riccaut und Herr Engelhardt werde sicherlich den Wirth prästiren. Und siehe da! das erwies sich nicht nur durchgängig als richtig, es gab nicht nur eine gute Vorstellung, ich hatte auch das autoritätsbedürftige Sehnen der Leipziger in's Herz getroffen. Das Stück war ja von Lessing! Jetzt konnten sie sich hingeben, und das thaten sie, auch in der zweiten Hälfte des Stückes, welche sich etwas schleppend und peinlich immer um die Axe eines grilligen Eigensinnes bewegt. Von diesem Uebelstande war in der Aufnahme nicht das Mindeste zu spüren, das Stück war ja von Lessing, die Wirkung erschien ungetrübt vortrefflich, die Leipziger hatten mit Einemmale ein gutes Theater.

Ich freute mich dessen, ohne mir zu verhehlen, daß die Ursache schwere Bedenken in sich schlösse.

Unbedenklich freute ich mich über meine Frau Mitterwurzer, in welcher ich, ganz ohne mein Verdienst, ein wirkliches Talent gefunden. Sie erinnerte mich ein klein wenig an Louise Neumann. In ihrer Schalkhaftigkeit nämlich, welche erfrischende Tropfen oft mitten in's Ensemble muthwillig hineinsprengt. Das kann man nur, wenn eine Grundlage von allerliebster Laune vorhanden ist. Die war vorhanden, und außerdem ein durchaus echter, wahrhaftiger Ton, der ohne Umweg unmittelbar auftritt und eintritt, und der auch bereits ganz wirksam für die Scene ausgebildet war. Kurz, es war eine Schauspielerin. Ein feines, anmuthiges Naturell, zwar nur mit kleinen Mitteln des Organes ausgerüstet, aber diese kleinen Mittel sehr geschickt benützend. Für meine Zwecke eine Perle. Da brauchte es nicht der ewigen Einwendungen: „Einfach, natürlich, geradeaus sprechen, mein Fräulein! Den Zuhörer nicht im Unklaren lassen über die Endsylben oder gar über das Ende des Satzes! Dem entscheidenden Worte Raum verschaffen, daß es voll an's Verständniß komme! Das Antlitz in Uebereinstimmung setzen mit dem Inhalte Ihrer Rede, und selbst Leib, Hände und Füße davon wissen lassen! Ein Ganzes darstellen, klar und deutlich, nicht verschwommen, und sprechen auch wenn man schweigt!"

Nichts von Alledem brauchte Frau Mitterwurzer, geborene Renner, ein Theaterkind, die Tochter einer guten Schauspielerin, zu hören; sie verstand mich, wenn ich nur einen Finger bewegte; sie war durchwegs in künstlerischer Fassung, nur über Mehr oder Minder war mitunter zu sprechen, und

wenn man eine Ritze zeigte, die zu öffnen wäre für neue oder verstärkte Wirkung, da wußte sie gleich, wie das zu bewerkstelligen sei. Man athmet auf und segnet die meist so unersprießliche Dramaturgie, wenn man an ein echtes Talent kommt. Freilich wird auch das Talent der Frau Mitterwurzer sofort geringer erscheinen, wenn ihr die dramaturgische Führung ausbleibt. Denn das Vermögen, selbstständig zu schaffen, ist doch nicht groß genug.

Es ist ihr Talent überhaupt nicht so umfangreich wie das ihres Gatten, des Herrn Mitterwurzer. Dafür ist es sicherer und zuverlässiger in seiner engeren Begrenzung. Herr Mitterwurzer wird bei großen Rollen nicht hinreichend unterstützt von seinem Organ, und wird durch ein excentrisches Etwas seines Wesens leicht über die Grenzlinie gerissen, welche der Rolle innewohnt. Wenn er Dreißig sagen soll, so ist er immer versucht, wenigstens Einunddreißig zu sagen. Nur wenn er hierin festere Fassung und Geschmackssicherheit gewinnt, hat das Theater an ihm ein ersprießliches Talent.

Nach einigen Monaten konnte ich denn nun an eine große tragische Aufgabe gehen. Ich wählte die „Makkabäer“ von Otto Ludwig, in welchen eine Heldenmutter auf Engagement gastiren konnte. Das Stück ist eine schwere Probe für ein großes Ensemble. Nicht sowohl in dem stürmischen zweiten Acte, welcher dreifach Massen in Handlung setzt, sondern wegen des dritten Actes. Im zweiten Acte, welcher den Ausbruch des jüdischen Aufruhrs gegen die Syrier bringt und das Zertrümmern des Götzenbildes durch Judah, hat

die Handlung durch den Dichter eine fortreißende Macht. Wo der Dichter in voller Stärke waltet, da ist die Darstellung immer leicht, auch wenn sie äußerlich noch so schwierig sein mag. „Es ist der Geist, der sich den Körper schafft.“ Wenn das Wehen des Geistes in der Composition einen so gewaltigen, einigen Zug einhält wie hier, da genügt zur wirksamen Inscenesetzung allenfalls Fleiß und Routine eines kundigen Regisseurs. Im dritten Acte aber liegt die Schwierigkeit des Stückes, weil da die Schwäche des Stückes liegt. Von hier an soll plötzlich Lea der Mittelpunkt des Dramas, Judah soll abgelöst werden. Das ist gefährlich auf der Scene. Kein Publicum giebt sich gutwillig her zu einem völligen Wechsel inmitten des Kunstwerkes; denn das Publicum hat wie das Kunstwerk seine vorgezeichneten Lebensbedingungen. Die hauptsächlichste dieser Bedingungen heißt: organische Folge. Wenn also wie hier der Organismus des Stückes neu anheben will, da erfährt das innere Wesen des Publicums einen störenden Ruck. So rasch wie möglich muß klar werden, daß es sich nur um eine Verstärkung handelt. Auf eine Verstärkung geht das Publicum ein. Hier, im dritten Acte der „Makkabäer“, handelt es sich aber nicht blos darum; denn Lea will nicht blos verstärken, sie will die Hauptheldin werden; sie bleibt es in den folgenden Acten. Dem Inscenesetzer liegt also die schwere Sorge ob, so rasch wie möglich Antheil zu gewinnen für Lea, und das hat der Dichter ungemein dadurch erschwert, daß er gerade hieher die an und für sich trefflichen Scenen gelegt hat, welche die Wankel-

müthigkeit und die jähen Umsprünge der jüdischen Parteien anschaulich machen. Sie gerade verwirren das bereits stutzige Publicum vollends, und lassen den Antheil für Lea nicht hinreichend aufkommen. Kann man da als Dramaturg nicht behilflich sein durch Lichtung und Zusammenschiebung, kann man da nicht aufräumen und vollen Platz, volle Aufklärung schaffen für Lea, dann ist die Niederlage unvermeidlich. Ich hatte sie im Wiener Burgtheater erlebt bei der ersten Aufführung des Stückes, und war dort trotz vielfacher Wegräumung nie ganz Herr geworden über dies Gebrechen.

Ich deute das hier so ausführlich an, um nachzuweisen, daß zur Inscenesetzung eine dichterische Einsicht und ein dichterisches Können erforderlich ist. Hier genügt nicht bloßes Streichen, hier muß auch umgesetzt und zugesetzt werden.

Bei einer ersten Inscenesetzung mit neuen Kräften konnte ich das hier besser zu Stande bringen als in Wien, wo ich das schon Vorhandene nur verbessern durfte. Ich brachte es auch bis auf einen gewissen Grad zu Stande. Die Theilnahme des Publicums sank, aber sie wendete sich nicht ab; es entstand wenigstens keine Gefahr, und das willige Mitgehen mit der neuen Heldin war gewonnen. Da dies nun im letzten Acte überreich belohnt wird durch den Dichter, welcher hier gewaltige tragische Scenen für Lea geschaffen, so wurde ein großer Erfolg des ganzen Stückes errungen. Ueberall gestand man ein, das sei neu, noch nicht dagewesen auf der Leipziger Bühne und sei überwältigend. Die Witwe

Otto Ludwig's, welche in Dresden lebt, war herübergekommen und sah die Vorstellung. Unter welchen Empfindungen!

Ja, für große Stücke solcher Art war ich zu Leipzig im Vortheile gegen das Burgtheater: ein großes Haus, ein großes Orchester, welches die schöne begleitende Musik Titl's zu voller Wirkung brachte, die Opernmassen für die Parteien im zweiten Acte und ein protestantisches Publicum, welchem die biblische Geschichte viel geläufiger ist, als einem katholischen.

Dieser letzte Vorzug ist mir indessen doch weniger wirksam erschienen, als ich erwartet hatte.

Nun war wohl also das Ziel erreicht? Nun drückten wohl die Leipziger ihre Befriedigung aus in Betreff ihres Theaters? Nur sehr bedingungsvoll. Solch ein neues Dichterwerk wie Ludwig's „Makkabäer“ entbehrt doch dessen, was man bei Bildwerken die „Patina“ nennt; es ist noch nicht hinreichend geweiht und gestempelt durch Zeit und Anerkennung. Die Classicität muß wie alter Adel feststehen, wenn ein Publicum sich ganz ergeben soll, welches die Stütze der Autorität verlangt zur Sicherstellung seines Votums.

Nun denn, rief ich, geben wir den „Sommernachtstraum“! Da haben wir zwei Autoritäten, Shakespeare und Mendelssohn. Die Stadt, obwohl aus eigener Natur nicht eben musikalisch, pflegt fast seit einem Jahrhundert strenge Musik. Streng! ist das Losungswort, wie schon die Inschrift im Gewandhaussaale besagt, welcher Hörplatz ist für die wohlberufenen Gewandhaus-Concerte. „Ein strenges Werk giebt wahre Freude“ ist da lateinisch angeschrieben, und Mendelssohn hatte da

Jahre lang gewaltet. Klatscherei und Klatschfeindschaft, das unvermeidliche Erbtheil kleinerer Städte, hatte zwar auch ihm den Aufenthalt oft herb verbittert, und er hat oft mir selbst, der ich gleichzeitig mit ihm den Ort bewohnte, seine Klagen ausgeschüttet. Aber er hat es überstanden, er ist nach dem ersten Weggehen wiedergekommen, und dann ist er dageblieben, bis ihn leider frühzeitig der Tod abrief. Er ist ein hochverehrter Name in Leipzig, und seine Musik zum „Sommernachtstraum" ist eines seiner beliebtesten Werke geblieben. Bringen wir die mit unserem guten Orchester, mit unseren hilfreichen Opernkräften, auf unserem für Decoration so günstigen Theater! Das öffnet uns die Pforte der Gunst; der große Name Shakespeare und eine sorgfältig eingeübte Darstellung, für welche unsere Kräfte reichen, für welche unsere komischen Kräfte ungemein decken, werden durch die also geöffnete Pforte siegreichen Einzug gewinnen. Gehen wir an die Arbeit!

Wir thaten dies mit vollem Fleiße. Ich konnte es auch mit den Vortheilen der Erfahrung thun, da ich das wunderliche Werk schon öfters in Scene gesetzt und oft gesehen hatte. Die unglücklichen Liebespaare sind eine Hauptschwierigkeit. Kein Mensch interessirt sich in Wahrheit dafür, denn klar oder unklar merkt Jedermann, daß sie nur das instinctmäßig sinnliche Moment der Liebe darstellen. Ein Tropfen Saft von dieser Blume entzündet die Neigung, ein Tropfen Saft von anderer Blume löscht sie aus. Es wird nur physisch experimentirt mit der Liebe. Wie kann unser dichterisches

Herz, welches ein edelstes Geheimniß in der Liebe sehen will, da ernstlich in Anspruch genommen werden! Der Dramaturg ist also darauf angewiesen, den breiten Redestrom der Liebespaare zu kürzen, wo er tiefere Motivirungen heuchelt, und den ganzen Ton der Unterredungen leichter zu halten, ja wo es irgend angeht, heiter zu stimmen. Das Publicum geht sogleich auf diese heitere Stimmung ein, und hiemit ist ein lastender Stein von der Aufführung des „Sommernachtstraumes“ gehoben.

Mein Publicum war erbaut von dieser Vorstellung, erbaut von der bunten Welt, welche da mit augenscheinlicher Sicherheit an Auge und Ohr vorübergaukelte. Die eigentlichen Schauspielfreunde sind immer etwas betroffen von dieser Mischung, welche Rede, Decoration, Musik, Gesang und Possenkram in Einem Topfe vereinigt. Die alten Burgtheaterfreunde schüttelten ungläubig das Haupt dazu, als ihnen dieser Topf zum ersten Male ausgeschüttet wurde. Man tröstete sie mit dem beschränkten Raume und der schlechten Akustik des Burgtheaters. Wären diese Hindernisse nicht vorhanden, so würde die Poesie noch viel mächtiger hervortreten.

Hier in Leipzig waren nun diese Hindernisse nicht vorhanden; was mächtig hervortreten konnte, das trat hervor, und Hackländer zum Beispiel, welcher einer Vorstellung beigewohnt, versicherte mit Nachdruck: er habe nie eine so vollkommene Aufführung des „Sommernachtstraumes“ gesehen. Dennoch hörte ich Stimmen, welche Zweifel äußerten, ob solche Aufführungen dem deutschen Schauspiele förderlich wären.

Diese Stimmen gingen nicht gegen die Direction, nicht gegen die Art der Aufführung, sie gingen gegen die bunte Mischung, welche den einfachen Sinn für das Drama verwirrte durch Ueberladung mit so verschiedenartigen Ingredienzien.

Wunderlich genug, dieser Stimmen mußt' ich mich freuen. Sie zeigten mir, daß mein eigentliches Streben nach einfachem Schauspiel Anhang besäße, Anhang gewänne. Diese Stimmen wurden mehr und mehr mein Trost. Sie vermehrten sich zusehends und haben allmälig eine Gemeinde gebildet, welche meiner Direction eine unwandelbare Stütze wurde.

Auch für mich wurde die erfolgreiche Aufführung des „Sommernachtstraumes“ ein wichtiger Fingerzeig. Sie erinnerte mich an die Besorgniß, welche mir in den ersten vier Wochen meiner Direction aufgestiegen war. Die Besorgniß, ob dies schöne Haus nicht zu groß wäre für meinen Zweck, für den Zweck eines guten Schauspiels? Ja, für die Aufführung großer Stücke, in denen fast Alles stark gesprochen werden kann, in welchen Massenwirkungen nöthig sind, für Aufführung eines „Sommernachtstraumes“ mit opernhafter Zuthat, dafür ist ein großes Haus sehr werthvoll. Aber wie steht es um den Hausbedarf des Schauspiels, um den Haushalt mit einfachen, feinen, intimeren Stücken, welche den stillen Reiz des Schauspiels darbieten? Wie steht es darum? Sehr übel. Die Mimik geht verloren, das mäßig ausgesprochene Wort ist kaum verständlich, die leisen Uebergänge verschwinden — das bescheidene Schauspiel ist abgeschwächt, ist in zweite Linie gedrückt. Das ist sehr schlimm.

Ich habe sichere Gelegenheit gehabt, die Probe anzustellen. Ich hatte nämlich auch das alte Theater mit seinem kleinen, sehr gut angelegten Saale zur Verfügung. Da hört und sieht Jedermann genau und leicht, da ist die Zuhörerschaft und die Zuschauerschaft nahe bei einander, und jede Regung des Einzelnen pflanzt sich leicht fort auf die Anderen, da entsteht schnell das Ensemble, welches nicht nur oben auf der Scene, welches auch unten im Zuschauerraume walten soll, da bildet sich rasch und ganz die Atmosphäre, welche das Bühnenspiel begleiten und durchdringen muß, damit der Schauspieler in lebendigen Rapport gerathe mit den Zuhörern. Welch ein Unterschied in der Wirkung der Stücke drängte sich uns da entgegen! Ein Stück, welches wirkungslos im neuen Hause vorübergegangen war, wurde hier im alten, kleineren Hause ein ganz anderes Stück. Wirkung auf Wirkung sprang hervor, und Schauspieler wie Publicum waren total verändert, Beide zu ihrem Vortheile verändert.

Ich will nur Ein Beispiel erwähnen. Es war ein Journalistentag in Leipzig gewesen, und fünf Vertreter von Zeitungen aus den entgegengesetzten Theilen des Vaterlandes waren gegen Abend auf meinem Zimmer. Sie bedauerten, daß im neuen Hause Oper und nicht Schauspiel wäre, sie wollten aber doch in's alte Theater gehen, wo „Umkehr", ein französisches Conversationsstück, gegeben würde. Ich rieth ihnen davon ab. Das Conversationsstück französischer Art findet an und für sich wenig Anklang in Leipzig. Die Tageskritik hat es immer principiell befeindet und nur die Fehler

desselben nachgewiesen. Die Vorzüge waren bei mittelmäßigen Darstellungen nicht sichtbar geworden. So war denn auch diese „Umkehr“, welche im Wiener Burgtheater großes Glück gemacht, wirkungslos vorübergegangen im neuen Leipziger Hause, und ich wollte die Gäste vor einem mißlichen Abende behüten. Ich vermochte es nicht; sie gingen doch in die „Umkehr“. Zu meinem Leidwesen. Als Wirth mußte ich aber doch auch hin. So spät wie möglich, dachte ich, und kam erst in die Mitte der Vorstellung. Was fand ich? Die belebteste Stimmung, die vollste Theilnahme. Das im neuen Hause wirkungslose Stück war im alten Hause von immerwährender, von treffender Wirkung. Meine Gäste drückten sämmtlich ihre Befriedigung aus.

So steht's mit den großen Häusern: sie ruiniren das Schauspiel. Wenn sich denn endlich eine Stadt entschließt, eine Anstrengung zu machen für das deutsche Schauspiel, so wird sie durch die maßgebenden Großsprecher verführt, den „Tempel“ mit allem möglichen Aufwande und dem entsprechend ja recht groß zu bauen. Die Geldmittel werden bis zur Erschöpfung auf die Aeußerlichkeit verwendet, für den gediegenen Inhalt bleibt dann Nichts übrig, und das Mißverhältniß führt zu einem mittelmäßigen Theater. Da zeigt sich, daß nur die Oper am Platze ist, für deren Kostspieligkeit die Mittel nicht zureichen, denn man hat schon unverhältnißmäßige Summen auf das Haus verwendet, und kann nun nicht gar noch die Theaterführung unterstützen; man muß im Gegentheile doch auf einigen Zins bedacht sein und Pachtgeld ein-

fordern. Die Oper macht große scenische Anstrengungen nöthig, braucht starke Maschinerien, und nachdem man in Leipzig ein wirklich schönes Opernhaus gebaut, hatte man zuletzt für die scenischen Einrichtungen sparen müssen. Die Versenkungen waren deßhalb kraftlos geblieben, und Hüon im „Oberon" wurde nur bis in des Leibes Mitte emporgehoben. So war die Oper beschädigt, und das Schauspiel mußte sein Daheim im kleinen alten Theater suchen.

Möge das zur Warnung dienen für andere Städte! Mögen sie bescheidene Häuser bauen, damit sie einen Sparpfennig übrig behalten für den inneren Gehalt.

Ich halte es überhaupt für einen Irrweg bei uns, die Schauspielhäuser durchaus monumental bauen zu wollen. Vielleicht ist auch dieser Irrthum entstanden aus übertriebener Nachahmung der Antike. Sie brennen ja alle ab, die Schauspielhäuser! Wer wird denn die großen Kosten eines monumentalen Baues auf einen Gegenstand verwenden, welcher so sehr, ja fast sicher der Zerstörung durch Feuer ausgesetzt ist wegen seiner inneren Beschaffenheit und Verwendung! Voll Leinwandfetzen, an denen die Flamme geschäftsmäßig herumlecken muß, tragen sie ja ihre Brandsignatur auf der Stirn. Und daß nicht einmal die steinernen Umfassungsmauern übrig bleiben müssen, haben die zerbröckelten Trümmer des schönen Dresdener Hauses zu unserem Schrecken dargethan.

Diese für's Schauspiel zerstörende Größe des Saales war mir, wie gesagt, in den ersten Wochen schon schwer auf's Herz gefallen und hatte mir den Gedanken erweckt: Hier wirst

du schwerlich dein Ziel, die Gründung eines guten Schauspiels, erreichen, hier wirst du deßhalb auch schwerlich den wahrscheinlichen Rest deines Lebens zubringen wollen. Ich hatte nämlich einen Contract mit der Stadt abgeschlossen, welcher an die sieben Jahre Dauer verlangte.

Der große Erfolg des „Sommernachtstraumes" machte diesen Gedanken wieder arg lebendig. So viel Aufwand, so vielerlei war nöthig, war angebracht in diesem Hause!

Dazu kam ein zweites Bedenken, welches sich mir immer deutlicher entwickelte im Verlaufe der ersten drei Monate. Es lautete dahin: Du hast hier kein vollständiges Publicum. Für ein solches ist die Stadt nicht groß genug oder richtiger, nicht mannigfaltig genug. Dies Publicum besteht in Wahrheit aus Kaufleuten und Advocaten, aus Advocaten und Kaufleuten. Die Ueberzahl von Advocaten in dieser wichtigen Handelsstadt ist der Welt wohl nicht bekannt, sie ist aber wirklich vorhanden und stempelt die einfachsten Verkehrsverhältnisse. Bei der unbedeutendsten Abmachung drängt sich die advocatische Vorsicht ein, und die Frage macht Einem den Kopf wirr: Was kann, was wird das für Folgen haben, wenn es über diese gleichgiltig scheinende Abmachung zu einem Streite kommt? Man kann nicht mehr unbekümmert über eine Wiese gehen, denn entweder steht angeschrieben: „Hier liegen Fußangeln", oder man denkt, hier fehlt die Tafel, welche vor Fußangeln warnt. — Nun ermesse man, wie dieser herrschende Gedankengang einwirken muß auf eine Kunstwelt, welche dreister Erfindung bedürftig ist. Da ist „unwahr-

scheinlich, unglaublich, für verständige Menschen geradezu unmöglich" das dritte Wort. Nicht blos Nüchternheit heißt die Losung, sondern Zweifelsucht. Zweifelsucht als stehender Artikel vor den Erfindungen der Phantasie ist aber doch wahrlich dem Gifte für Theater-Composition recht nahe verwandt.

Und wo ist das Gegengift in solchem Publicum? Der Handelsstand ist doch auch nicht geneigt, der freien Erfindung Solidität zuzutrauen. Dennoch ist er leichter zu haben für die Phantasie, als das eingefleischte Advocatenthum. Die Universität aber bleibt übrig. Leipzig hat ja eine Universität, und zwar eine sehr gute, sehr stark besuchte. Allerdings hat mein Theaterstreben von da getreuliche Unterstützung erhalten. Von hier aus hat sich der Kern des mir freundlich folgenden Publicums entwickelt, mit unverbrüchlicher Stetigkeit und zuletzt mit überraschender Kraft entwickelt. Aber die Stärke dieses Factors ist im Verhältnisse zu obigen beiden Factoren nicht zureichend. Eine kleine Anzahl von Professoren — und es nimmt doch nur eine geringe Minderzahl theil am Theater — kann nicht den Ton angeben im Theater. Die Studenten aber, welche mir standhaft Wohlwollen bewiesen, sind nicht mehr wie früher fleißige Theatergänger. Das Parterre, welches ihr Platz, hat außerdem in dem neuen Hause eine ungünstige Lage gefunden; es steckt im dunkeln Hintergrunde, fern von der Bühne, unter dem Ueberbau des ersten Stockwerks; es erschwert also die Theilnahme.

Die Universität kann demnach den Grundton der Stadt nicht umstimmen, und außer ihr sind keine freien Stände oder

Genossenschaften vorhanden, welche im Theater mitsprechen und das Publicum vervollständigen. Aristokratie, Militair, Luxusmenschen fehlen. Ein paar kleine Edelleute, ein paar Officiere der kleinen Garnison, ein paar Elegants der Kaufmannswelt erinnern nur daran, daß da im Vergleiche zum Publicum einer Großstadt eine große Lücke ist. Kunst ist ja selbst ein Luxus; sie kann nicht füglich ein Publicum entbehren, welches den materiellen Erwerb nicht zu seiner Lebensaufgabe macht.

So kommt es, daß ganze Gattungen von Stücken gar nicht verstanden werden von der großen Ueberzahl dieses nicht vollständigen Publicums. Ich gewahrte oft mit Erschrecken, daß geistvolle Worte und Wendungen spurlos vorübergingen; der Theil des Publicums, für welchen sie wirksam, fehlte eben.

Daraus ergäbe sich denn, daß nur große Städte ein gutes Schauspiel haben könnten, und zwar große Hauptstädte, welche eine große Bedeutung und in ihrer concentrirten Stellung ein vollständiges Publicum besitzen? — Ich kann nicht Nein sagen zu dieser vorwurfsvollen Frage. Wenigstens nicht in Betreff des Schauspiels. Die Oper hat nicht so mannigfaltige Vorbedingungen.

XII.

Clara Ziegler. Kruse's „Gräfin“.

Vor Jahren lernte ich in München eine junge, sehr hoch gewachsene Dame kennen, welche sich dem Theater widmen wollte. Ihr hoher Wuchs und ihr schönes Alt-Organ eigneten sich zum Heroinenfache; aber solche Qualitäten eignen sich nicht zur Anfängerschaft auf einer ersten Bühne. Ich war damals Director des Burgtheaters und konnte deßhalb nicht sogleich an ein Engagement denken, obwohl mich die junge Dame interessirte. Sie war derselben Meinung. Sie wollte auf kleineren Bühnen erst die nöthige Uebung gewinnen und unser Gespräch bewegte sich darum, wie dies am rascheften und sichersten zu bewerkstelligen wäre. Ihr Lehrer, der treffliche Schauspieler Christen, stand ihr zur Seite, und ich hegte die feste Hoffnung, sie später in Wien einführen zu können. Mein Abgang vom Burgtheater vereitelte diese Hoffnung, und als ich sie wiedersah, war sie eine nahezu ausgebildete, schon viel bedeutende Schauspielerin, ich aber ein Privatmann, welcher ihr Nichts weiter zu bieten hatte, als guten Rath.

Im Sommer 1868 war's, als ich sie wiedersah, und zwar in Leipzig, wo sie engagirt war und in großem Ansehen stand. Es war wohl davon die Rede, daß Herr v. Witte mir die Leipziger Direction abtreten wollte, aber die Rede bewegte sich noch unter lauter Fragezeichen. Ich konnte ihr also, die im Begriffe war, aus dem Leipziger Engagement zu scheiden, keine bestimmten Anträge machen. Sie war auch bereits in Unterhandlung mit dem Münchener Hoftheater.

Es war Clara Ziegler. Die Rollen, welche ich damals von ihr spielen sah, zeigten mir, daß sie außerordentliche Mittel besäße zur Darstellung von Heroinen. Selbst in wichtigen Conversations-Rollen — als Gräfin in der „Vornehmen Ehe“ Feuillet's — interessirte sie mich, und ich war durchdrungen von der Ueberzeugung: da ist Alles vorhanden für eine erste Schauspielerin; eine aufmerksame Leitung braucht nur vor Abwegen zu schützen. Ihre starken äußeren Mittel könnten sie freilich, weil sie wohlfeil Wirkungen erzielen — so fürchtete ich — leichtlich in diese Abwege verleiten.

Unsereiner betrachtet ja ein aufkeimendes Talent immer mit den Augen eines Familienvaters, der die Zugehörigen bis auf die höchste Staffel bringen möchte. Ich entschloß mich also, die noch entfernte Möglichkeit von meiner Uebernahme der Leipziger Direction näherzurücken und für wahrscheinlich zu halten, damit ich mich in ein näheres Verhältniß zu solchem Talente bringen könnte. In diesem Sinne setzte ich ihr auseinander, daß es für uns Beide von Vortheil sein dürfte, wenn Leipzig ihr Engagements-Ort bliebe und sie dort

unter meiner Theilnahme alljährlich einige Rollen sorgfältig einstudirte. Einen Theil des Jahres könnte sie diese Rollen als Gastrollen verwerthen. Immer wieder zurückkehrend in den Rahmen eines planmäßig geleiteten Schauspieles, würde sie vor Ausschreitungen und Manierirtheiten bewahrt bleiben, in welche professionsmäßiges Gastiren nur zu leicht führte. Durch ihre starken, an und für sich schon auf das Publicum wirkenden Mittel sei gerade sie einer solchen Gefahr ausgesetzt, der Gefahr — eine sogenannte Bumbum-Schauspielerin zu werden.

Mit meiner Direction war indessen noch Alles zu vag, und die Anträge, welche sie von München erhielt, waren zu positiv und zu vortheilhaft, als daß solche Gespräche zu einem Abschlusse hätten gedeihen können. Ich spreche hier nur davon, um zu zeigen, daß ich große Erwartungen hegte von dieser Schauspielerin, und daß es ganz natürlich war, im Sommer 1869, als ich nun wirklich seit fünf Monaten das Leipziger Theater dirigirte, ein längeres Gastspiel von ihr zu wünschen. In Leipzig war sie zuletzt vergöttert worden, dort war also ihre Wiederkehr auf mehrere Wochen höchlich willkommen, und ich persönlich freute mich, ihre Fortschritte zu betrachten. Ueberall machte sie als Gast großes Glück und im Wiener Burgtheater Furore. Dort verstand man sich doch früher bestens auf neue Talente, ich durfte also erwarten, ihre Gaben in gereifter Ausbildung wieder zu sehen.

Sie trat auf als Isabella in der „Braut von Messina". Das große Haus war voll, Jedermann freute sich auf den

Genuß, und ich freute mich über die Theilnahme des Publicums. Nur ein paar Hände klatschten zur Begrüßung. Diese kühle Zurückhaltung ist charakteristisch für das Publicum im norddeutschen Theater. Alle, die da saßen und nicht klatschten zur Begrüßung, liebten und bewunderten Fräulein Ziegler; aber jetzt im voraus, ehe sie sich wieder bewährt, eine Lobeserhebung auszudrücken, das geht gegen ihr kritisches Gewissen und ihre Gewohnheit.

Es ist überhaupt eine durchgehende Erscheinung in den norddeutschen Theatern, daß die urtheilende Aeußerung des Publicums langsam, spät abgegeben wird. Man sagt, das Naturell der Norddeutschen sei kühler und operire insbesondere da langsamer, wo Phantasie und Gefühl in Anspruch genommen werden. Das mag sein. Gewiß ist, daß die rasche Begleitung der Ausdrücke und Vorgänge auf der Bühne, wie sie in Süddeutschland stattfindet, in den norddeutschen Theatern nicht bemerkt wird. Phantasie und Gefühl seien eben so vorhanden, sagen die Norddeutschen, aber sie äußern sich nicht, um nicht zu stören. Es sei unkünstlerisch, setzen sie hinzu, die Entwickelung einer Rede oder Scene mit Beifall zu unterbrechen; der Actschluß sei dazu geeignet.

„In Folge dessen", sagt der Süddeutsche, „habt ihr ein weniger lebendiges Spiel auf eurer Bühne, weil der Schauspieler auf den Höhepunkten seiner Rede oder Scene keine Lebenszeichen von euch erhält und deßhalb unsicher wird, ob er in treffender Weise spreche und spiele. Seine Zuversicht sinkt deßhalb, seine Macht wird geringer, und dadurch sinkt

auch die Macht des Stückes, es wird Alles in der Darstellung schwächer. Das ist keine Störung, was zur Erhöhung dient, und wenn man nur nach den Actschlüssen sein Urtheil abgiebt, so gleicht das einer quittirten Rechnung, sobald das Geschäft erledigt ist. Es mag richtig und wohlüberlegt sein, aber es ist nur geschäftsmäßig, es ist, um den günstigsten Ausdruck zu brauchen, nur kritisch. Künstlerisch mitthätig ist unsere Art; denn sie hilft schaffen, sie will nicht blos richten."

Einigermaßen verschieden ist übrigens dieses Verhalten des Publicums in den verschiedenen Städten Norddeutschlands. Berlin als große Stadt äußert sich rascher und lebendiger, Hamburg ebenfalls.

Nun, in dem vorliegenden Falle, in dem kühlen Empfange ihres bisherigen Lieblings Fräulein Ziegler war es vielleicht von Einfluß. Sie spielte nicht so wirksam wie früher, und einige Enthusiasten riefen: „Sie ist verstimmt durch den frostigen Empfang!"

Die imposante Erscheinung, das sprechende Auge, das sonore Organ wirkten einnehmend wie früher, aber jede Ausarbeitung der Rolle fehlte. Die Rede war ohne geistige Accente, der Charakter blieb Schablone, der Drang und Ausdruck des Gefühles im letzten Acte verblieb äußerlich und deßhalb unmächtig. Nichts kam aus tieferem Quell, Alles schien nur oben im Bereiche der Stimmbildung zu entstehen.

Das Publicum war betroffen; ganz entsprechend erschien auch der Beifall nur äußerlich, nur schwach; er kam nur von den fernen Rändern, die Mitte blieb fast unberührt.

War sie verändert? War das Publicum verändert? Beides. Sie war nicht fortgeschritten, das Publicum aber hatte sich fünf Monate hindurch an einen anderen Ton gewöhnt, an den Ton der Wahrhaftigkeit. Es hatte sich entwöhnt von der bloßen Declamation. Während ich in der Stille oft gescholten auf die, wie mir's schien, ungenügende Hingebung, hatte sich in der Stille dieses Publicum doch hingegeben, und sich Forderungen angeeignet, welchen ein äußerliches Komödienspiel nicht mehr genug that. Ich hatte die Solidität eines norddeutschen Publicums unterschätzt.

Die Kritik, welche — mit Ausnahme eines, und zwar des populärsten Blattes — durch redliche Aufmerksamkeit mich unterstützte, sprach ungefähr eben so wie das Publicum über diese erste Rolle. Vielleicht noch strenger, jedenfalls strenger als mir erwünscht war, der ich den wichtigen Gast freundlich aufgenommen sehen wollte.

Es kam die zweite Rolle, Medea, und mit ihr eine Besserung. Hier konnte man mit der Auffassung rechten, welche zu viel absichtliche Härte verrathe, aber hier wurden doch viele Scenen so gut gespielt, daß man ihnen innerlichen Nachdruck nicht absprechen konnte. Die großen Mittel waren denn auch hier trefflich am Platze. In dieser Richtung harter Leidenschaft scheint die stärkste Begabung dieser Schauspielerin zu ruhen. Königin Elisabeth im „Essex" ist eben deßhalb auch eine ihrer besseren Rollen. Was sie sonst spielte, Jungfrau von Orleans, Iphigenie, Romeo, entsprach der Isabella, und übertraf sie wohl noch an innerer Leere, an banaler

Aeußerlichkeit. Welche romantische Pauke wird Schiller's Jungfrau, wenn nicht ein tiefer Wunderglaube die Knospe schwellt! wenn die schönen Verse so beiher gepaukt werden, daß man zu bemerken glaubt, die Sprecherin schlage blos mit den Händen und blicke dabei wo anders hin, um sich zu unterhalten, um sich zu zerstreuen, denn die eingelernte Handarbeit bedürfe keiner näheren Aufmerksamkeit! Und was ist Iphigenie, wenn sie nicht ein fein besaitetes Wesen ist, wenn der Hauch edler, geistiger Weiblichkeit nicht auf uns herniederweht von ihr! Sie ist ja ganz Seele. Eine Griechin, welche die feinsten Empfindungen des Christenthums athmet. Die Aufführung dieses Goethe'schen Stückes sollte man überhaupt unterlassen, wenn man nicht eine gänzlich geeignete Schauspielerin für die Titelrolle hat. Dieser schöne Frauen-Charakter ist das Ein und Alles für den Eindruck des Stückes. Fast alles Andere ist uns Griechenthum, unserer Bildung vielleicht vertraut, unserer Empfindung fern. Ich habe nur zwei der Rede werthe Iphigenien gesehen, Frau Crelinger und Frau Bayer-Bürck. Frau Crelinger, mit welcher Fräulein Ziegler einiges Gemeinschaftliche haben mag in Gestalt und Tonmitteln, war auch kalt, aber der Sinn in Iphigeniens Reden war verstanden und wurde ausgedrückt, was bei Fräulein Ziegler durchaus nicht der Fall ist. Frau Bayer-Bürck dagegen brachte das Verständniß auf weichen Wellen der Anmuth und Wärme, sie gab uns die Illusion, daß eine Griechin so entsagend christlich empfinden, daß eine Christin sich und die Welt so schön fassen könnte.

Fräulein Ziegler spielte auch den Romeo. Das Spielen von Männerrollen durch Frauen stößt in Deutschland auf ziemlich allgemeinen Widerwillen und Widerspruch. Es gilt für einen überwundenen Standpunkt der griechisch-römischen wie der Shakespeare-Zeit. Mir ist es auch nicht leicht recht; aber bei gewissen einzelnen Rollen hab' ich nicht soviel dagegen, wie die Mehrzahl unter uns. Zum Beispiele gerade beim Romeo nicht. Man schreit auf: Gerade da ist es uns zuwider, bei diesem Typus eines Liebhabers! Darin eben liegt mein Grund, daß mich ein weiblicher Romeo nicht übermäßig stört. Für mich ist Romeo nicht eben der Typus eines Liebhabers, er hat mir nicht wahrhaft Fleisch und Bein mit seinem Uebergange von Rosalinden zu Julien, mit seiner Knabenverzweiflung neben Pater Lorenzo, mit seinem Ritt von Mantua zur Gruft in Verona und dem sofort beschlossenen Selbstmorde. Es fehlen mir zu sehr alle realen Merkmale; er ist mir nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers. Seine nur sinnlichen Beziehungen verlieren für mich Nichts, wenn eine Frau in diesen Mannskleidern steckt, weil ich diese nur sinnlichen Beziehungen ganz wohl abgeklärt brauchen kann in der geschlechtslosen Darstellung. Fragt nur einige unserer sinnigen jungen Liebhaber, ob ihnen die Rolle des Romeo besonders am Herzen liege? Sie werden mit der Antwort zögern, und nach einigem Besinnen werden sie antworten: Nein. Es fehlt der Figur das Knochengerüst; sie hat zu viel bloße Gallert.

Demnach hätte Fräulein Ziegler sie wohl darstellen können. Und doch konnte sie's nicht. Die Fülle von heißer Zärtlich-

keit, welche der Dichter diesem jungen Manne eingehaucht, braucht wenigstens ein zärtliches Herz für die Darstellung. Fräulein Ziegler begnügte sich mit dem künstlich modulirten Tone der Zärtlichkeit, mit dem bloßen Redespiel, welches noch obenein der rhetorischen Sauberkeit und Genauigkeit ermangelt. „Es kommt Alles blos aus dem Halse“ — rief ein Kritiker — „tiefer herauf wird Nichts geholt.“

Endlich kam noch eine Rolle, welche ich im Jahre vorher von ihr gesehen hatte in Leipzig, und welche sie damals sehr gut gespielt hatte, die Frau von der Straß in den „Bösen Zungen“. Da wurde es denn nur allzu klar, daß sie Rückschritte gemacht: sie spielte die Rolle jetzt ungenügend, weil äußerlich. Die üble Frucht des virtuosen Gastspielens lag deutlich vor uns. Das Handwerk tritt in den Vordergrund bei diesem Gastspieltrain, die Vertiefung und Hingebung hört auf, die Bumbum-Kunst, welche ich ihr als Gefahr bezeichnet hatte, ist da mit großer Trommel und klirrendem Becken. Es kam eine völlige Trauer über das bessere Leipziger Publicum, ja ich kann sagen, über den größten Theil des Publicums, und die Theilnahme wurde schwächer und schwächer für die letzten Rollen eines Lieblings, welcher mit Recht ein Liebling gewesen.

Glücklicherweise fehlt es nicht an Anzeichen, daß Fräulein Ziegler trotz allen Unmuthes über eine solche Erfahrung doch des Grundes inne geworden ist, welcher eine solche Erfahrung herbeigeführt hat. Denn es verlautet von München, daß sie neuerdings mit größerer Sammlung an neue Auf-

gaben gegangen sei. Bestätigt sich das, so ist immer noch Vortreffliches von ihr zu erwarten, denn ihre Mittel sind außerordentlich. Sie bedürfen nur sorgfältiger Verwendung, um in dem specifischen Fache energischer Heroinen Vorzügliches zu leisten. Ob es ihr gelingen kann, die geistigen und wärmeren Theile eines Menschenwesens in sich zu entwickeln, das ist freilich eine weitere Frage. Kann sie mit Ja beantwortet werden, weil bescheidene Einkehr in sich selbst, weil ehrliches Studium bescheiden und ehrlich eintreten, dann kann Fräulein Ziegler eine unserer ersten Schauspielerinnen werden.

Für mich war das Gastspiel dieser Dame, wie sehr ich den Fehlgang ihres Talentes bedauerte, troſtreich geworden. Es bewies mir, daß ich ein aufmerksames, ein sinniges Publicum besaß. Ich bildete mir nicht ein, es erst gebildet zu haben, o nein! aber ich nahm die Erklärung eines Leipzigers dankbar an, welcher sagte: „Die reichlich vorhandenen besseren Elemente im Publicum haben sich allmälig zusammengefunden. Ein gleichmäßiger Schritt und Ton auf der Bühne hat das Zutrauen geweckt: eine volle Absicht streng eingehalten zu sehen. Das interessirt alle Besseren, und sie sammeln sich um das, was aussieht wie ein Mittelpunkt. Indem sie sich aber sammeln, werden sie maßgebend im Theater, und so entsteht ein solides Publicum“.

Solch eine Art von Solidität ist allerdings ein norddeutscher Charakterzug. Man ist nicht rasch in der Auffassung und Hingebung, aber man ist fest und treu. Man ist vielleicht

weniger begabt für die unmittelbare Empfängniß des rein künstlerischen Momentes, aber man ist beeifert und begabt für jede Wissenschaft, und was man sich auf diesem langsameren Wege zu eigen gemacht, das hält man fest wie ein Dogma, das bereichert man sich durch gewissenhafte Erwerbung jeder darauf bezüglichen Kenntniß. Man trachtet nach logischer Ordnung, man trachtet nach einem Systeme. Deßhalb findet in Norddeutschland Alles einen Halt, was in Wissenschaft und Kunst auf einem ernsthaften Boden steht.

Unter diesen Umständen hielt ich mich nun für befugt, es auch mit einem neuen Stücke zu versuchen, welches nicht die geläufige theatralische Form für sich hatte, wohl aber den Stempel literarischer Bedeutung.

Wenn man das Experiment jedem Theater zumuthet — die literarische Kritik ist sehr eilig damit —, so stößt man auf zwei Hindernisse. Das erste Hinderniß ist das Publicum, welches im Theater die regelmäßige Form eines Theaterstückes begehrt, und sich abwendet, wenn es sie vermißt. Es wendet sich nicht ab aus literarischen Gründen, nein, es wendet sich ab, weil es die Wirkung vermißt, welche von der Darstellung ausgehen soll. Diese Wirkung geht eben nur aus von einer richtig erfüllten Form.

Und hier ist zu sagen, daß in Norddeutschland dies Hinderniß von Seiten des Publicums ein geringeres ist, als in Süddeutschland. Im süddeutschen Publicum waltet der künstlerische Instinct vor, er schüttelt sogleich das Haupt bei einer mangelhaften Form. Im norddeutschen Publicum

waltet die Bildung vor, sie hält Stand in der Theilnahme, sobald geistige Kraft ersichtlich wird in der mangelhaften Form.

Experimente mit literarisch bedeutenden, in der Form aber unfertigen Stücken sind also in Norddeutschland eher zu wagen, als in Süddeutschland.

Das zweite Hinderniß für solche Stücke ist die Frage des Erwerbes. Solche Stücke können nicht Casse machen, denn sie können nur die Gebildeten für sich haben, das große Publicum bleibt ihnen aus. Die Frage des Erwerbes ist aber für die meisten Theater eine unerläßliche. Deßhalb habe ich in der vorausgehenden historischen Skizze über das norddeutsche Theater es als lobenswerth bezeichnet, daß die kleineren Hoftheater einen Beruf darin suchen und finden, unversuchte Stücke in Scene zu setzen, welche durch geistigen oder poetischen Inhalt vielleicht den Mangel an theatralischer Form bedecken könnten. Diese kleineren Hoftheater haben Zuschuß von ihren Fürsten, können also eher den ausfallenden Gelderwerb aufs Spiel setzen, und sie haben außerdem in den kleinen Residenzstädten ein so kleines Publicum, daß sie ohnehin nicht auf viel Wiederholungen eines Stückes rechnen können, daß also kein erheblicher Schaden entsteht, wenn solch ein Experiment ganz verunglückt. Weimar, seiner literarischen Tradition getreu, zeichnet sich in diesem Betracht noch immer rühmlich aus in Aufführung fraglicher Dramen.

Gewöhnlichen Stadttheatern, die meist Pachttheater sind, kann solch Wagniß kaum zugemuthet werden.

Mein Wagniß in Leipzig betraf ein historisches Drama, welches mir schon vor einem Jahre nach Wien ins Haus geschickt worden war, als ich gar kein Theater zur Verfügung hatte. Der Autor wollte nur ein Urtheil hören. Er hatte sich nicht genannt und ließ es mir, wie er sagte, durch Dr. Heinrich Kruse, den Redacteur der Kölnischen Zeitung, zusenden. Dieser sollte und wollte meine Meinung dem Verfasser mittheilen.

Das Stück interessirte mich als literarische Leistung in hohem Grade. Die Charaktere waren voll Kern und zum Theil voll Humor, sie waren mannigfaltig und waren streng durchgeführt. Der ganze Ton war selbstständig, weit entfernt von jeder Schablone und wohlversehen mit reifen, zuweilen weisen Sprüchen; der Hergang anziehend genug. Der Schauplatz zudem, Ostfriesland, neu und eigen; die Sprache im Einzelnen schlicht, klar und von gesunder Kraft. Die theatralische Form nachlässig, zerstreut, ungenügend.

Dies Urtheil schrieb ich an Dr. Kruse mit voller Betonung der Vorzüge, mit schwacher Betonung der theatralischen Schwäche. Er antwortete mir darauf, daß er selbst der Verfasser wäre und daß er es wohl gern sehen würde, wenn „Die Gräfin" — so heißt der Titel — aufgeführt werden könnte.

Das wollte ich denn jetzt in Leipzig versuchen. Obwohl das Stück von vornherein in den Buchhandel gegeben, also Jedermann zugänglich war, so hatte sich doch kein Theater daran versucht.

Die Hauptschwierigkeit bei unseren Buchdramen liegt immer in dem Mangel an Zusammendrängung des Interesses und der Handlung. Aristoteles hat umsonst bewiesen, daß dies unerläßlich sei für ein Drama. Man hat dies Bedürfniß der Einheit in Frankreich übertrieben — denn Aristoteles hat es in der französischen Enge nicht verlangt —, man hat es bei uns seit dem Einflusse Shakespeare's verachten zu dürfen geglaubt. Zu großem Nachtheile unseres Dramas, denn die Forderung des Aristoteles ist gründlich weise und richtig. Bei uns geht man mit epischem Grundgedanken an ein Drama; das „Nacheinander" hält man für hinreichend, das „Miteinander" ist aber erforderlich, das „Gegeneinander" belebt erst die dramatische Form.

Kruse's „Gräfin" ist nicht frei von diesem epischen Gebrechen; aber sie hat doch schöne dramatische Scenen. Sie näher an einander zu bringen, war die Aufgabe der Einrichtung für die Scene, und der Dichter selbst war dazu behilflich.

Nachdem so der Text, freilich nur nothdürftig, für die Scene zusammengeschoben war, ging ich ans Probiren, welches doppelt schwer ist bei einem oft noch episch springenden Stücke. Man muß bei den Sprüngen erhöhte Energie der Spielenden einsetzen, damit rasch Klarheit eintritt für das Publicum, und damit überraschender Nachdruck die unterbrochene Theilnahme des Publicums sogleich wieder wecke.

Ich hatte in Frau Straßmann-Damböck eine sehr geeignete Darstellerin der Gräfin selbst erworben. Schöne, mächtige Gestalt, feste, strenge Rede, herrische Geberde gaben

alle Hilfsmittel für die eigenwillige Regentin und Mutter, welche in richtiger, aber rücksichtsloser Handlung all ihre Kinder zu Grunde richtet. Ich hatte ferner für den sehr originellen Humor eines Grafen von Oldenburg in Herrn Mitterwurzer einen ganz passenden Schauspieler, den Nichts so sehr interessirt, als die Aufgabe, eine noch nicht dagewesene Originalität zu veranschaulichen. Ich hatte endlich für die charaktervolle Liebhaberin, für die Tochter der Gräfin-Mutter in Fräulein Delia eine sehr einsichtige Schauspielerin, welche die Herbheit und die Kraft einer so ungewöhnlichen Liebhaberin fest zeichnete und doch im entscheidenden Augenblicke die Liebhaberin enthüllte — mit diesen drei sicheren Figuren gingen wir ins Treffen und gewannen es. Das norddeutsche Publicum ließ sich nicht stören von den epischen Resten der Composition, es gab sich dem Interesse hin für die scharf gebildeten Charaktere, für den kernigen Inhalt der Vorgänge, für die tragische Wahrheit des Ausganges — das Stück hielt Stand, und die gebildeten Leipziger achteten es nachhaltig. Ich konnte es wiederholen und hätte es alljährlich wieder gebracht, wenn meine Direction nach Jahren gezählt hätte.

Dasselbe Stück wurde ein Jahr später im Wiener Burgtheater aufgeführt und hatte einen ganz entgegengesetzten Erfolg, das heißt einen ungünstigen.

Dieselbe Darstellerin der Gräfin sogar, Frau Straßmann, war in Wien ganz anders als in Leipzig. Sie hatte sich dem ganz andern Tone in der Wiener Darstellung gefügt und war dadurch verändert worden. In Leipzig war

der Ton des Stückes, welches, fern von Declamation, überall Einfachheit und realistische Wahrheit athmet, einfach und wahrhaftig genommen worden. Die Gräfin selbst folgte da frisch ihrem Herrschernaturell, und weil das Naturell unumwunden in den Vordergrund trat, so verletzte die Gräfin nicht, wie hart man sie auch fand. In Wien aber verschwand unter einer declamatorischen Feierlichkeit jenes lebensvolle Etwas, und die Handlungsweise der Gräfin wirkte empörend. In Leipzig gaben die friesischen Edelleute von vornherein den Ton an für das Stück. Derb führten sie sich ein, und ein humoristischer Hauch drang vor. Dadurch war eine realistische Stimmung angeschlagen, das Publicum wurde behaglich angemuthet, Lächeln und Lachen wurden ihm nahegelegt. Eine ausgesprochen humoristische Figur ferner, der Graf von Oldenburg, wurde mit starken Farben eines Ritters dargestellt und erweckte durchschlagende Lustigkeit im Publicum. So entstand eine heitere Atmosphäre, welche bei den folgenden ernsten Scenen ihre Wirkung äußerte. In diesen ernsten Scenen nämlich bringt das Stück mitunter originelle heitere Wendungen. Auch in Leipzig lachte man über dieselben, aber dies Lachen störte nicht, man war schon an mannigfaches Lachen gewöhnt.

In Wien fehlte diese ganze realistische Färbung. Die friesischen Edelleute waren nicht humoristisch, der Graf von Oldenburg war fein, und die Atmosphäre in den ernsten Scenen war nun so: daß man über die originellen Wendungen nicht nur lachte, sondern daß man sie auslachte.

So viel bedeutet Inscenesetzung. Sie kann das ganze Gesicht, ja das ganze Wesen eines Stückes ändern. In doppeltem Maße bei einem Buchdrama, welches Theatergesicht und Theaterwesen ganz von der Inscenesetzung erwartet.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß die Leipziger Inscenesetzung dem Stücke in Wien einen Erfolg bereitet haben würde. Keineswegs. Der große Factor Publicum bleibt übrig, welcher eben in Süddeutschland, und besonders in Wien für eine theatralisch mangelhafte Form kaum zu gewinnen ist.

XIII.

„Die Harfenschule“, von Brachvogel. „Isabella Orsini“, von Mosenthal. „Aschenbrödel in Böhmen“, von Hans Hopfen. „Advocat Hamlet.“ „Marion“, von Paul Lindau. Richard Kable. „Wilhelm Tell.“

Von neuen historischen Stücken hatte ich eine ganze Reihe vor, weil ich bemerkte, daß die Theilnahme des Publicums für dieselben nicht gering wäre. Nur wegen meines unerwartet raschen Abganges sind einige von ihnen, wie „Der Graf von Hammerstein“, von Wilbrandt, wie „Erich XIV.“, von Koberstein, wie Gustav Freytag's „Fabier“, nicht zur Aufführung gekommen. Unter denen, welche ich in Scene setzen konnte, sind die wichtigsten: Brachvogel's „Harfenschule“ und Mosenthal's „Isabella Orsini“.

Die Brachvogel'schen Stücke sind voll schwarzen Blutes, aber es ist Blut, und dies macht Wirkung auf die Zuschauer. Wenn man sie liest, so meint das ästhetische Gewissen: solche gröbliche und rohe Empfindungen können ja nur Widerwillen erwecken! Aber die Theaterkenntniß flüstert hinter dem ästhetischen Gewissen die Worte: Einerlei! Es sind doch Empfindungen, und das große Publicum ist nicht scrupulös.

Wenn es nur getroffen wird, so äußert es sich zustimmend, und die feineren Naturen schweigen, lassen den Beifall über sich ergehen, und sind am Ende auch dankbar, daß den Schauspielern Gelegenheit geboten wird zur Ausbildung lebensvoller Rollen. Das Interesse an der Schauspielkunst tritt in den Vordergrund, und das hat auch sein Gutes, ja es ist nothwendig für die Entwicklung des Theaters. Neue dichterische Meisterwerke sind so selten, daß die Schauspielkunst verdorren würde, wenn sie nur auf solche warten müßte.

Dieser Beaumarchais in der „Harfenschule“ schöpft sein ganzes Pathos aus dem Zorne gegen die verderbte französische Gesellschaft kurz vor der Revolution, gegen die gemeinen Mittel, welche gang und gäbe geworden sind im Verkehr. Er entblödet sich aber nicht, eben solche Mittel anzuwenden gegen die nichtswürdigen Aristokraten. Wie kann da sein Pathos wirken? Es wirkt doch beim großen Publicum, denn dieses folgt nicht so genau den feineren Fäden der Motive, es ist populären Stichworten unterworfen und versagt den Unterdrückten nie sein Mitleid, wenn diese Unterdrückten auch selbst nicht ganz sauber sind. Herr Mitterwurzer findet in diesem Beaumarchais reichlichen Anhalt zu drastischer Charakteristik, er wird den Beifall schon herauspressen, und dieser Beifall wird dann dem ganzen Stücke zugute geschrieben.

So gestaltete sich denn auch der Erfolg. Eine merkwürdige Erfahrung hat Leipzig mit diesem Stücke gemacht, die Erfahrung: daß der erste Darsteller einer neuen Rolle, wenn er Talent hat, die Rolle für sein Publicum unumstößlich

feststellt. Er behält sogar oft Recht gegen den sonst überlegenen Schauspieler, welcher sie nach ihm spielt. Die Rolle ist eben geschaffen wie ein neuer Mensch, und wenn später nicht eminent überlegene Mittel eine neue Physiognomie dieses Menschen bringen, so sagt das Publicum: es ist falsch, wir kennen ja diesen Menschen, er ist ganz anders! Solch eine Macht der Schöpfung liegt in der wirksamen Charakteristik eines Schauspielers.

Diese „Harfenschule“ wurde gleichzeitig in Berlin gegeben, als wir sie in Leipzig aufführten; sie wurde in Berlin mit großem Erfolge gegeben, und der Darsteller des Beaumarchais spielte die Rolle ganz anders als Mitterwurzer in Leipzig. Später hat dieser Berliner Darsteller die Rolle statt Mitterwurzer's in Leipzig gespielt und keine Wirkung gemacht. Wahrscheinlich würde es Mitterwurzer eben so ergehen, wenn er hinterher den Beaumarchais in Berlin spielen wollte. Jeder Ort glaubt nur an seinen ersten Darsteller, wenn derselbe wirksam gewesen ist.

Mosenthal's „Isabella Orsini“, viel edler gehalten in den Empfindungen, hatte geringeren Erfolg. Allerdings zum Theil darum, weil die Kritik im populären Oppositions-Blatte das Stück grimmig zerzauste. Aber wohl auch darum, weil man nicht recht an die Wahrheit des Inhalts glaubte. Das große Publicum ergiebt sich viel eher der Rohheit als der künstlichen Beschönigung, und von der letzteren ist diese in den ersten drei Acten sehr gut aufgebaute „Orsini“ nicht ganz frei. Unsittliches, vielfach verbrecherisches Leben im Florenz

der gesunkenen Mediciäer umgiebt uns ringsum, und mitten in solcher Umgebung sollen wir daran glauben, daß ein Ehemann seine Frau ermorden müsse, nicht weil sie einen Liebhaber hat, nein, weil sie ganz ohne Anspruch auf Besitz eine platonische Neigung im Herzen hegt und übrigens Alles thut, den Gegenstand dieser Neigung von sich zu weisen. „Das ist mir zu spitz", sagt Muley Hassan, und sagte Mancher im Publicum, als die zwei letzten Acte nur peinlich die grausame Marter entwickelten, daß diese arme Frau absolut erwürgt werden müßte. Raffinement führt gern zur Grausamkeit, und wenn man Raffinement in der Dichtung verspürt, da wird man kalt, und die Hingebung bleibt aus.

Wenn übrigens von Reform oder Belebung des Theaters die Rede sein soll, so sind doch moderne Stücke die Hauptsache, Stücke, welche Vorgänge und Interessen der Gegenwart darstellen. Die versteht Jedermann, daran nimmt Jedermann ohne Weiteres Antheil, dadurch also entsteht von selbst Leben und Bewegung. Und so lange es an diesem Leben, an dieser Bewegung fehlt, so lange ist das Theater nicht der Factor, welcher es sein soll und sein kann.

Da liegt unsere Schwäche. Sie entspringt theils aus unserer romantischen Neigung für Fernes, Nebelhaftes, Geheimnißvolles, eine Neigung, welche für das Gedicht im Allgemeinen vortheilhaft sein mag, für's Theater aber sehr viel Unklares, Mattes und Passives mit sich bringt. Sie entspringt anderntheils aus unserer Scheu vor der nackten

Oeffentlichkeit und aus unserem künstlerischen Ungeschick, oder wenigstens aus unserer künstlerischen Schwerfälligkeit.

Aus unserer Scheu vor der nackten Oeffentlichkeit, weil wir eigentlich erschrecken, wenn die Figuren und Interessen der uns umgebenden Gegenwart auf der Scene erscheinen. Wir sind im Durchschnitte häusliche Seelen, wir meinen, das Hausgeheimniß werde profanirt, wenn Personen und Worte aus unserer Umgebung auf dem Theater zum Vorschein kämen. Und wir sind durch zwei Jahrhunderte dem öffentlichen Handeln entwöhnt worden. Die Regierungen haben im Großen für uns gehandelt, die Polizei hat es im Kleinen gethan. Es ist uns immer gesagt worden, daß wir uns nicht darum zu kümmern hätten, daß wir minderjährig wären und der Vormundschaft bedürften. Das haben wir in der Mehrzahl unbedenklich geglaubt, und da es zu unserem häuslichen Sinne paßte, so ist unsere natürliche Schüchternheit gründlich ausgeweitet worden.

Das künstlerische Ungeschick ferner oder wenigstens die künstlerische Schwerfälligkeit ist uns ebenfalls insofern von Natur eigen, als wir für leichte Form, für rasche Beweglichkeit innerhalb derselben nicht eben sonderlich angethan sind. Wir schaffen eher ein großes, ein tiefgedachtes und tiefempfundenes Kunstwerk als ein kleines, leicht empfangenes. Die Combination eines „Faust“ liegt uns näher als die Combination eines Lustspieles.

Dazu kommt unsere staatliche Beschaffenheit. Wir sind immer föderativ gewesen und werden es wohl bis auf einen

gewissen Grad immer bleiben. Jede Eigenart, jeder Stamm will seinen eigenen Abschnitt, seine absondernde Begrenzung haben. Jeder Stamm will unter sich sein und bleiben. Das ist eine erweiterte Häuslichkeit mit all ihrer Scheu und Scham bei öffentlichen Dingen. Dies ist die Ursache, daß wir viel mittlere oder kleinere Hauptstädte haben und eigentlich keine Hauptstadt. Die mittleren und kleineren Hauptstädte sind aber im Grunde lauter kleine Städte. Bis auf einen gewissen Grad kennen sich da alle Leute — da muß man vorsichtig sein mit Theaterfiguren! Selbst die großen Hauptstädte Wien und Berlin werden erst seit Kurzem große Städte. So lange Wien seine Wälle und Basteien hatte, war nur die innere Stadt, ein sehr mäßiger Umfang, die Stadt Wien, und die Besucher des Burgtheaters kannten sich Alle persönlich. Eben so hat Berlin erst im letzten Jahrzehnt gleichsam plötzlich sich zur Großstadt ausgedehnt.

Wie sollte unter solchen Umständen die künstlerische Freiheit leicht entwickelt werden, deren ein modernes Theaterstück wirklich bedarf? Woher sollte da die Uebung kommen, welche unserem langsamen Gestaltungssinne noththut? Woher sollte der Inhalt kommen, da unsere großen und kleinen Hauptstädte wenig Gemeinsames haben und viel Verschiedenartiges?

Ich kann es gar nicht beschreiben, welche Sorten von Komödien einem deutschen Theater-Director eingesendet werden! Welche Sorten! Die Zahl ist Legion; fast jeden Tag kommt eines. Eben so sind die Sorten unerschöpflich. Klein-

bürgerlich auf der einen Seite, wie für das Verständniß eines abgelegenen Dorfes, und auf der anderen Seite Alles aus Rand und Band, die Willkür und Formlosigkeit selbst, lauter Welt-Ideen, die keine Füße und keine Hände haben. Der Mangel an Talent für Composition aber schreiend.

Wie in unserem Buchhandel zehnmal mehr Bücher erscheinen, als gedruckt zu werden verdienen, und wie gerade in der künstlerischen, der sogenannten schönen Literatur das ungenügende Talent sich zudrängt, so werden Stücke geschrieben mehr denn des Sandes am Meere, und jeder eilige Autor will vom Theater-Director gelesen und aufgeführt werden. Drei Viertheile sind historischen Stoffes. Natürlich! Da braucht der Stoff nicht erfunden zu werden. Die Erfindung eines modernen Stoffes verlangt unzweifelhafte Schöpfungskraft.

Mit besonderer Aufmerksamkeit sucht man denn, ob in diesem oder jenem Stücke der Gegenwart so viel Leben und Talent pulsire, daß eine Aufführung rathsam und dadurch die Förderung eines Talentes möglich sei. Denn die Einstudirung und Aufführung eines Stückes fördert den Autor mehr als ein ganzes Heft voll kritischer Bemerkungen und Rathschläge. Er entdeckt da selbst seine Fehler und Vorzüge, und nur was man selbst findet, das wächst in uns.

Drei solcher Stücke habe ich binnen Jahresfrist ausgewählt und in Scene gesetzt.

Zuerst „Aschenbrödel in Böhmen" von Hans Hopfen. Mit kühner Hand sind hier die social-politischen Verhältnisse

Böhmens dramatisirt, wie sie heutigen Tages unsere deutschen Landsleute dort peinigen. Vorgänge in einer Familie, in welcher Czechenthum und Deutschthum an einander stoßen, bilden das Thema. Die ersten beiden Acte bewegen sich nicht ohne Geschick und immer lebensvoll in conventionellen Geleisen. Die letzten beiden Acte suchen ihre nothwendige Steigerung in romantischer Begebenheit, welche starke, den conventionellen Gang heutiger Gesellschaft überschreitende Mittel in Anwendung bringt. Dadurch entsteht eine Ungleichheit, welche den Eindruck beirrt. Die Aufnahme war trotzdem wohlwollend. Der kundige Zuschauer sagte: Es ist blutvoller Drang vorhanden, Drang nach dramatischem Leben. Wenn es hie und da noch roh sich äußert, so fehlt es doch auch nicht an Proben geistiger Gewandtheit, und es steht zu hoffen, daß der Autor in weiteren Productionen die nöthige Ausgleichung seiner offenbar vorhandenen Kräfte finden werde.

Das zweite derartige Stück: „Advocat Hamlet“, stellt ein verhülltes Liebesverhältniß in die gefährlichen Störungen hinein, welche leichtsinniges Beamtenthum und Bestechung bei Staatslieferungen über ein unbescholtenes Kaufmannshaus heraufbeschwören. Modernes Staatsleben bildet das Gerüst für den äußeren Fortgang, und der letzte Act stellt die volle Verhandlung eines Schwurgerichtes dar. Dieses frappirend Neue einer modernen Theaterscene, welches Reden und Gegenreden mit sich bringt, ist wohl nicht leicht den äußerlichen Declamations-Effecten zu entwinden, und der letzte, der

Schwurgerichts=Act, thut dem Stücke wohl Eintrag bei der Kritik. Im Theater war dies nicht der Fall, und von den neuen modernen Stücken erlebte dieser „Advocat Hamlet“ die meisten Aufführungen.

Das dritte moderne Stück war „Marion“, von Paul Lindau. Es ist ganz in französischer Form geschrieben, und zwar nicht in der guten französischen Form. Die ersten Acte nur, welche ein Conversations=Stück einzuleiten scheinen, sind frei von der grellen, unästhetischen Weise dieser französischen Richtung und bekunden ein graziöses Talent des witzigen Ausdruckes, welches den Journalisten Lindau ungemein aus=zeichnet. Die zweite Hälfte verfällt in die unästhetische Rich=tung, welche Victor Hugo anführt, und welche neuerdings auch in conversationelle Dramen modernen Inhaltes über=tragen worden ist. Das Unästhetische besteht im Wesent=lichen darin, daß leichte Verhältnisse in spielendem Tone zu schweren Conflicten gesteigert werden und keine andere Lösung finden, als einen Pistolenschuß oder eine tödtliche Schwind=sucht der Hauptperson, oder ein sonst gewaltsames Ende. Von innerer Harmonie eines Kunstwerkes ist gar nicht mehr die Rede, und das hohe Ziel eines Kunstwerkes geht ver=loren. Was ist denn dieses Ziel Anderes als die Versöh=nung der Gegensätze, sei es im möglichen Ausgleiche ver=mittelst edler Gesinnungen, sei es im tragischen Untergange, welcher uns erhebt? Von diesem echten tragischen Momente ist keine Spur in diesen französischen Dramen; der Tod bringt da die Sache zu Ende in Ermangelung eines anderen

Mittels. Was bleibt da für den Zuschauer? Die unaufgelöste Dissonanz, weiter Nichts. Kopfschüttelnd geht er von dannen; aufgeregt allenfalls, aber unbefriedigt.

In Sachen der Tragik sind die Franzosen überhaupt für uns mißlich. Sie waren feiner und für uns verständlicher in den Stücken Racine's. Und selbst da fehlt für uns immer noch ein Etwas, welches in der Verschiedenheit gallischer und germanischer Nationalität ruhen mag. Das gallische Wesen erscheint uns immer zu dünn, wenn es an die tragische Lösung kommt. Bei Racine sucht es unserem Vorwurfe zu entschlüpfen, indem es sich graziös gestaltet; in diesen neueren Dramen tritt es einfach brutal auf.

Unseren ästhetischen Anforderungen am nächsten scheint noch George Sand zu stehen; in ihrem Romane „Pierre qui roule", welcher sich nur mit Schauspielern und der Schauspielkunst beschäftigt, sind alle ästhetischen Linien fein und sinnig angedeutet, und der Roman selbst entspricht ganz unserem künstlerischen Anspruche, daß die Dissonanzen gründlich aufgelöst werden müssen, nicht blos durch irgend einen Gewaltstreich. Aber George Sand, welche so schön schreibt und erzählt, welche sogar dramatisch schön erzählt, verliert immer ihre eigentliche Kraft, sobald sie ein wirkliches Drama verfaßt. Dann fehlt ihren Vorzügen die echt dramatische Macht.

Paul Lindau, welcher lange in Frankreich gelebt, ist über diese Fragen wohl unterrichtet und wollte diese „Marion" nur wie einen ersten Versuch betrachtet sehen. Aber er wollte

ihn auch selbst betrachten vom Parterre aus, um den vollen Eindruck zu bekommen, daß dieser rasche Weg einer jungen, eleganten Dame von der Koketterie bis ins Spital nicht ganz ästhetisch wirke. In diesem Sinne nur gab ich es denn wie ein Correctionsstück. Vielleicht nützt es uns, indem es einem strebsamen Autor genützt hat.

Beim Publicum habe ich geringen Vortheil davon gehabt. Es nahm es ziemlich günstig auf, wenigstens nicht ungünstiger als manches bessere französische Stück. Kritische Unterscheidungskraft trat nicht hervor. Es fehlte zwar nicht an richtigen Stimmen, aber diese gehörten nur einer kleinen Elite des Publicums an.

Ueberhaupt drängte sich mir bei allen anderen Stücken immer deutlicher die Einsicht entgegen: Es ist bei dem unvollständigen Publicum solch einer mittleren Stadt unerreichbar, den ganzen geistigen Reiz eines Theaters zu erwecken und zu sichern. Wenn es selbst nicht an einzelnen Stimmführern fehlt, so sind es meist solche, die ihre Stimme im Theater nicht erheben, und sie erheben sie nicht, weil sie durchschnittlich gesetzte Leute sind, und weil sie spüren, daß sie eben doch vereinzelt bleiben würden.

Wenn aber der Geist der Zeit nicht mitspricht im Theater, sei es noch so leise, noch so discret, wenn der Athem des Publicums nicht verräth, daß er den geistigen Athem des Stückes da oben in sich aufgenommen, dann fehlt dem Theater der nothwendige Sauerstoff, dann wird ein Theater mehr oder minder nur ein äußerlicher Unterhaltungsort.

Ich griff also nach solchen Erfahrungen immer wieder zur großen Tragödie. Da, wußte ich, konnte ich immer wieder Illusion finden für die Bedeutung meines Amtes. Die Autorität des Gebotenen half da, das norddeutsche Bedürfniß der Bildung fand da seine Rechnung, und äußerte sich gebildet zustimmend, man konnte sich einbilden, für höhere Zwecke gearbeitet zu haben in ungezählten Proben. Es ist dies auch wahr; aber es ist nicht Alles. Die poetische Erhebung ist im Theater eine Hauptsache, ja! Die geistige Bewegung ist aber auch eine, und der Seufzer ist erklärlich, ist berechtigt, wenn man dieser geistigen Bewegung so schwer und so dürftig inne wird.

Ich setzte „Julius Cäsar" in Scene und „König Lear". Das Heranbilden junger Talente unter den Schauspielern war dabei eine Erhöhung meines Interesses. Der Vortragslehrer Strakosch hatte Monate lang vorzuarbeiten für Hauptrollen, und täglich wurde auf dem Spaziergange im Rosenthale, einem prächtigen Walde am Thore Leipzigs, in aller Einzelheit durchgesprochen, nach welcher Richtung die Fähigkeit der jungen Leute zu üben, unter welchen Gesichtspunkten die Charaktere der Rollen ihnen klarzumachen, auf welche Punkte ihre Kraft zu sammeln wäre. Einen jungen Mann, der als Lustspiel-Schauspieler zu uns gekommen, und der als Franz Moor, als Mephisto, als Shylock, als Carlos im „Clavigo" unter sorgfältiger Vorbereitung ins Charakterfach eingeführt worden war, nun auch in der großen Heldenvaterrolle des König Lear zu versuchen, das war ein Versuch, welcher

monatelange Vorstudien heischte. Ist das Organ stark genug und ausdauernd genug? Denn Lear ist eine Hauptschlacht für das Organ. Ist das ursprüngliche Gefühl des noch jungen Darstellers stark und ausgiebig genug? Denn ein Gluthstrom des Gefühles muß unter dem Fluche des ergrimmten Vaters dahinrauschen, und ein Strom von Thränen muß langsam unter den Worten fließen, wenn der alte Mann aus dem Wahnsinne erwacht und sich selber „alt und kindisch" nennt. Ist die Haltung eines Greises erreichbar für einen so jungen Künstler? Und welche Hilfsmittel sind ihm dafür zu bieten?

Richard Kahle — das ist der Name des jungen Künstlers — gab sich diesen Studien hin mit unablässiger Ausdauer. Er hatte vor dem erwähnten Demetrius-Darsteller voraus, daß er die Einstudirung mit geistiger Kraft betrieb, während Jener lediglich auf das Gedächtniß des Talentes angewiesen war. Bei diesem mußte denn auch die Einübung immer wieder neu begonnen werden, wenn das Gedächtniß nachließ; bei Kahle blieb Alles fest bestehen, Form, Wendung, Haltung, Betonung, wenn es einmal festgestellt und errungen war. Die geistige Vermittlung erwies sich als dauernder Mörtel. Das Schwierigste bleibt immer die Besiegung des Accentes, welchen man von Jugend auf gesprochen. In solchem Accente liegen tief eingehüllt alle starken und alle schwachen Eigenschaften des Stammes, welcher sich den Accent gebildet hat. Er hat ihn ja eben aus seiner Eigenthümlichkeit herausgebildet. Der Berliner — Kahle ist einer —

ist am leichtesten zum Lustspiele verwendbar. Art und Ton nimmt die Dinge leicht und dreist. Sehr schwer zur Tragödie; die tiefere Hingebung widerstrebt ihm. Der Ton ist sogleich geneigt zum Declamiren, sehr spröde aber zum tieferen Ausdrucke des Gefühls.

Kahle überwand diese Schwierigkeit vollständig, und in erster Linie sein Erwachen aus dem Wahnsinne, die rührendste Gefühlsäußerung, gelang ihm außerordentlich. Ich hatte diese Töne von Anschütz noch im Ohre; die Töne von Kahle erreichten sie. Der Erfolg war groß. Kahle ist denn auch nach meinem Abgange von Leipzig sogleich im Berliner Hoftheater als eine erste Kraft angestellt worden.

Einen eben so großen Erfolg hatten wir mit „Julius Cäsar" errungen. Ich wagte mich nun auch mit kühner Neubesetzung an ein Schiller'sches Stück. Da ist, ich wiederhole es, ein unbestrittener Erfolg viel schwerer als bei einem Shakespeare'schen. Beim Schiller'schen Stücke tritt der Idealismus in all seine höchsten Rechte: Jedermann kennt es genau und trägt sein Bild von den Hauptfiguren mit sich herum, ja auch von den Nebenfiguren. Da ist selbst eine geistvolle eigenthümliche Fassung des Schauspielers gefährlich, man ist da höchst mißtrauisch gegen Experimente. Die Charaktere sind unveränderliche Typen geworden im Publicum, und wenn auch nur eine kleine Eigenschaft fehlt im Wesen des Darstellers, da wird man schon verdrießlich. Dazu kommt, daß die Shakespeare'schen Charaktere an sich dem Schauspieler mehr Gelegenheit bieten zu besonderer Aus-

führung; er kann da den Zuschauer interessant beschäftigen durch eigene geistige Zuthat. Das fällt weg bei Schiller. Gediegen soll da Alles sein, nicht blos interessant.

Alle übrigen Schiller'schen Stücke hatten wir wohl auf dem Repertoire, aber wir hatten nichts Absonderliches damit vorgenommen. Sorgfältig eingeübt, hatten sie die herkömmliche Wirkung gemacht, nur etwa die „Räuber" hatten Aufsehen erregt durch ein stürmisches Ensemble. Aber die Räuber zählen nicht zu den geheiligten Werken Schiller's, und in ihnen pulsirt ja auch Shakespeare. Franz Moor ist ja eine Nachgeburt des dritten Richard.

„Wilhelm Tell", das letzte Werk des Dichters, war noch nicht auf unserem Repertoire. Daran ging ich nun mit der Absicht einer charakteristischen Inscenesetzung. Dieses Stück bietet dazu Gelegenheit. Es unterscheidet sich sichtlich von Schiller's vorhergehenden Productionen, und die Romantiker selbst, Wilhelm August Schlegel an der Spitze, welche die Schiller'schen Dramen stets benagt hatten, erklärten den „Tell" für einen Fortschritt des Dichters, weil er hier auf Naturwahrheit und Mannigfaltigkeit eingegangen wäre.

Dagegen ist allerdings die dramatische Form von geringerer Macht. Die Scenen zersplittern sich, und der letzte Act hat eigentlich keine Aufgabe mehr. Mit dem Tode Geßler's ist die persönliche Frage erledigt und das Drama lebt und stirbt mit den Personen. Die Befreiung der Schweiz, welche im letzten Acte noch gefeiert werden soll, ist ein abstracter Begriff, kein dramatischer, wenn die damit beschäftigten

Personen abgethan sind. Die Einführung des Parricida ist eine geistvolle Episode, geistvoll, weil sie den Mord Tell's, weil sie die Ermordung Geßler's adeln soll. Sie adelt den Mord auch, freilich nur bis auf einen gewissen Grad, und Goethe's Bedenken über diesen Punkt ist nicht ganz überwunden. Aber sie bleibt eine unter allen Umständen gewaltsame Episode, und eine Episode im letzten Acte, welche nachträglich den Hauptactus des Stückes durch Vergleichung erhöhen soll, bleibt etwas sehr Mißliches. Sie wird denn auch an vielen Theatern weggelassen. Auch im Burgtheater. Nicht blos, wie man vorgiebt, aus politischem Grunde. Warum sollte denn der Kaisermörder nicht auftreten in seiner Verzweiflung und unter den zerschmetternden Vorwürfen, welche ihn treffen?! Sie bleibt weg aus dramatischem Grunde. Ich selbst hab' sie auch sehr selten spielen sehen. In Leipzig gab ich sie, weil das Publicum daran gewöhnt war und Herr Grans aus Weimar'scher Schule den Parricida gut spielte. Meine Bedenken dagegen sind auch durch diese Aufführung etwas geringer geworden, aber nicht verschwunden. Im Burgtheater legte ich die Scene der hohlen Gasse, die Ermordung Geßler's in den letzten Act und ließ nur eine kurze Verwandlung folgen, den Jubel der Schweizer über die Befreiung. Das verstärkte den Eindruck, welchen das Stück sonst in Wien gemacht. Wie sehr man's liebt, und seines Inhaltes wegen doppelt liebt, da man so lange in Oesterreich Freiheit und Freiheitsstücke hat entbehren müssen, ein starkes Zugstück war es in Wien nicht geworden, wie

außer der „Braut von Messina“ alle Schiller'schen Stücke sind. Der letzte Act war die Ursache der geringeren Zugkraft.

In Norddeutschland ist es anders. Da ist „Tell“ vollgiltig an der Casse. Das ist bezeichnend: die dramatische Form steht da nicht in erster Linie, sondern der große Dichter.

XIV.

Die Tellvorstellung. Eine „gesinnungsvolle" Kritik derselben. Attentat eines Schauspielers auf einen Schriftsteller. Entlassung des Schauspielers. Theaterscandal.

Wir hatten mit unserem jungen Naturalisten, welcher unter sorgfältiger Lehre und Vorübung den Demetrius, den Judah, den Brutus bewältigt und wirksam dargestellt hatte, nun auch den Schritt weiter gewagt bis zum Tell. Tell gehört wie Brutus zu den gesetzten Helden und fordert einen ruhigeren Nachdruck, als er dem Darsteller von Liebhabern und jugendlichen Helden erreichbar zu sein pflegt. Da es mit dem Brutus leidlich gelungen war, so durften wir hoffen, es werde auch mit dem Tell gelingen können. So geschah es auch. Es fehlte wohl noch hie und da in den ruhigen, breiter ausgeprägten Partien der Rolle an dem herzhaften Kerne, welcher den gedrungenen Landmann bezeichnet, aber die Leistung war annehmbar, und das Publicum nahm die ganze Vorstellung nicht nur an, es nahm sie mit einem stürmischen Beifalle auf, der mich sehr angenehm überraschte. Ich meinte viel gewonnen zu haben, indem ich die Vor-

stellung eines Schiller'schen Stückes zu so großen, geradezu demonstrativen Ehren gebracht. Die Presse that deßgleichen, sie war des Lobes voll; die ganze Stadt sprach einstimmig von dem großen Erfolge, und aller Anschein war vorhanden, daß meine Direction sich durch die lange Reihe von beifällig aufgenommenen Darstellungen festgestellt habe in der Achtung des Publicums.

Da kam ein hinkender Bote hinterher. Das populäre „Tageblatt", welches mir vom ersten Tage meiner Direction an durch Herrn Rudolph Gottschall eine „gesinnungsvolle Opposition" angekündigt und diese oppositionelle Gesinnung bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten bis daher bethätigt hatte, dieses bis in die untersten Schichten Leipzigs verbreitete und von Jedermann gelesene Blatt war mit seiner Kritik über die „Tell"-Vorstellung einige Tage lang zurückgeblieben. Verspätet brachte es nun eine solche, und zwar eine, welche kein gutes Haar ließ an der ganzen Vorstellung. Selbst Schiller war nicht verschont. Er schreibt vor, daß am Schlusse des zweiten Actes, am Schlusse also der Rütli-Scene, die Bühne offen bleiben, die Landleute nach hinten gehen und eine rauschende Musik einfallen solle. Das hatten wir getreulich befolgt; Reinecke, der Componist des „Manfred", hatte in schöner Begleitungsmusik die Forderung Schiller's bestens erfüllt.

Auch diesen Theil der Inscenesetzung fand die „Tageblatt"-Kritik des Herrn Gottschall höchst tadelnswerth. Die Bühne am Actschlusse offen zu lassen und mit unnützer Musik vorzurücken, sei ganz fehlerhaft.

Ich war das gewohnt und machte mir darüber keinen Kummer. „Das Publicum, meinte ich, wird ja seinen Schiller kennen und an dieser Einen Bemerkung gewahr werden, was die ganze Schmähung zu bedeuten habe.

Ich hatte mich geirrt. Das Wort in einem solchergestalt verbreiteten Blatte ist von unberechenbarer Macht. Alle die, welche die Vorstellung nicht gesehen, nahmen es gläubig auf und — dies ist das Merkwürdige! — machten auch diejenigen irre, welche die Vorstellung gesehen und stürmisch beklatscht hatten. Ich sah an diesem Tage Leute die Achsel zucken über die „Tell"-Vorstellung, welche vor drei Tagen mit Enthusiasmus von ihr gesprochen hatten.

Dies nebenher. Die Hauptsache wurde, daß in dieser Kritik auf eine andere, lobende Recension hingedeutet und der Tadel einer Schauspielerin zurückgewiesen wurde, welche die Braut des jungen Tell-Darstellers war. Daraus entwickelten sich unerwartete Folgen. Der junge Schauspieler hatte in diesem Passus über seine Braut gar nichts Arges gefunden und hatte noch gegen Abend, kurz vor Anfang des Theaters, gleichgiltig und scherzend darüber gesprochen. Ins Theater kommend aber wird ihm gesagt, jener Passus habe einen beleidigenden Sinn für seine Braut — was durchaus nicht der Fall war — und er sei berufen, Rache zu nehmen an jenem Recensenten, welcher die Veranlassung geworden zu solcher Beleidigung seiner Braut. Richtig gehetzt stürzt er nach dem Zuschauerraume, in welchem jener Recensent zu finden sei, und er findet ihn unglücklicherweise auch. Der Recensent will

eben aus dem Mittelbalcone auf den Corridor hinaustreten, da wird er ohne Frage und Rede von dem Schauspieler überfallen und mit geballter Faust ins Auge geschlagen. Das Blut stürzt ihm über's Gesicht, er sieht und hört nicht, was mit ihm vorgeht. Die Damen auf dem Mittelbalcone, welche diesen blutigen Ueberfall in der offenen Thür sehen, schreien auf, Männer stürzen sich auf den Angreifer, und der Verwundete wird fortgeführt.

Der verwundete Schriftsteller war in Gefahr, das Auge zu verlieren. Verdienst des Angreifers war es gewiß nicht, daß nach einigen Tagen der Arzt erklären konnte: weil der Schlag um einige Linien weiter nach rechts gefallen sei, werde dieser Verlust nicht eintreten.

Es war nicht zweifelhaft, daß ein solcher Scandal im Theater selbst und im Angesichte des Publicums die härteste Ahndung erfahren mußte, über welche ein Theater-Director verfügen kann. Ich eilte aufs Rathhaus, um der Theater-Commission meine Mittheilung zu machen.

Die Stadt Leipzig nämlich hat sich leider einen großen Antheil an der Regierung des Theaters vorbehalten, obwohl sie dasselbe verpachtet. Sie setzt Verwaltungs- und Aufsichts-beamte ins Theaterhaus, und wo ein Conflict mit den Leuten des Directors ausbricht, da läßt sie gar keine contradictorische Verhandlung zu, sondern verurtheilt im absoluten Herrscher-stile die Theaterleute auf bloße Aussage der ihrigen. Sie verlangt sogar genauen Ausweis der Theatereinnahmen, welche dann die Runde durch die Stadt machen und, wenn sie vor-

theilhaft für die Direction lauten, ungemessene Ansprüche aufstacheln. Lauter Dinge, die Nichts taugen, weil sie zwiefache Regierung darstellen, und Zwietracht nähren. Diesen Antheil an der Regierung vermittelt eine Theater-Deputation, welche aus zwei Mitgliedern des Raths besteht, und welche der Bürgermeister beherrscht. Der Vorgang war ihnen schon bekannt, die ganze Stadt war voll davon, und ich war gewärtig, daß sie ihn sehr streng ansehen würden. Man hält mit Recht in Leipzig seinen glänzend aufgebauten Kunsttempel sehr hoch, und ich war der Meinung, solche rohe Störung des Hausfriedens und der Hauswürde müßte große Entrüstung erregen. Man steht so hoch in der Welt, als man sich selbst stellen kann, und verdient seinen Platz, wenn man die Anerkennung seiner Höhe zu erzwingen vermag. Hier war eine Gelegenheit, die Würde des Hauses wahrzunehmen und in Geltung zu setzen. Die Theater-Deputation schien aber dem Falle eine geringere Bedeutung beizulegen als ich, und verhielt sich passiv. Der hinzutretende Bürgermeister deßgleichen. Ich blieb trotzdem der Ansicht, daß ein nachdrückliches Exempel aufgestellt werden müßte gegen den Einbruch der Rohheit in die Kunstverhältnisse. Wer möchte sich mit dem Theater beschäftigen, welches seiner Natur nach täglicher Mißbegegnung ausgesetzt ist, wenn die Direction einer so ausgesetzten Anstalt nicht jede Ausschreitung von Seiten des Publicums oder der Theater-Mitglieder kräftig zurückweist!

Auch meine tägliche Conferenz neigte sich zur Passivität in diesem Falle. Diese Conferenz bestand aus dem Opern-

Director, den Kapellmeistern und den Regisseuren, sechs Männern, welche jeden Tag mit mir zu Rathe saßen über Wohl und Wehe des Institutes. Nur Einer von ihnen billigte mein Vorhaben strenger Ahndung. Die Anderen machten geltend, daß der mißhandelte Recensent ungünstig angesehen werde in der Stadt, weil er früher bei extremer Polemik gegen das Theater eine hervorragende Rolle gespielt. War er darum weniger ein Schriftsteller, der nicht geprügelt werden sollte von jähzornigen Schauspielern? Ich kannte ihn nur als einen dramaturgischen Enthusiasten, der immer mit geistvoller Phantasie über unsere Inscenesetzungen geschrieben hatte und immer nur die höhere artistische Theilnahme am Theater zu fördern gesucht hatte. Wer und wie er aber auch sonst gewesen sein mochte, er war hiebei ein Schriftsteller, welcher von einem unter meiner Direction stehenden Schauspieler im Theatergebäude und im Angesichte des Publicums überfallen und mißhandelt worden, und welchem ich als Director eine Genugthuung schuldig war. Ich suchte sie ihm dadurch zu geben, daß ich trotz aller Passivität und Abrathung um mich her — den Schauspieler entließ.

Ich schlug mir selbst damit die größte Wunde, indem ich eine Hauptperson aus meinem Ensemble riß und den größten Theil meines Repertoires zerstörte. All die unsägliche Mühe, welche wir uns gerade mit diesem jungen Schauspieler so erfolgreich gegeben, war dahin, und er persönlich, der offenbar nur verhetzt worden, that mir herzlich leid — aber wie soll das Theater gedeihen, wenn man seine moralischen Grundbedingungen untergraben läßt!

Die Folgen dieser Entlassung ließen nicht auf sich warten. Das „Tageblatt" rief dem geprügelten Schriftsteller mit Behagen zu: „Wer heißt ihn denn die Kritik des „Tageblatts" zum Gegenstande von Angriffen machen" — „wollt Ihr durch vollständig ungerechtfertigte Kämpfe gegen dasselbe Euch Lorbeern oder Gönner verdienen, so seht zu, daß Euch das wohl bekomme. Es hat schon mehr als Einer bei solchem und ähnlichem Beginnen den Kürzeren und Kürzesten gezogen". — Gleichzeitig öffnete es seine Spalten dem siegreichen Schauspieler, welcher sich denn als Held drapirte, und alle Schauspieler, die sich zurückgesetzt glaubten, schlossen sich triumphirend dieser noblen Richtung im literarischen Stadtorgane an. Mit allen Mitteln wurden nun Umtriebe gepflegt, an der willkürlichen und grausamen Theater-Direction Rache zu üben.

Die Rache formulirte sich dahin: der entlassene Schauspieler müßte wieder eingesetzt und ein paar sogenannte Lieblinge des Directors müßten fortgejagt werden. Mittel für diesen Zweck war: Scandal im Theater zu machen, bis diese Forderungen erfüllt wären.

Jene sogenannten „Lieblinge" waren der Schauspieler Claar und der Vortragslehrer Strakosch. Claar, ein literarisch gebildeter Mann, hatte mich im Lesen der zahllosen Manuscripte unterstützt, und Gutachten über dieselben abgegeben. Deßhalb wurde er von den Gegnern Dramaturg genannt, und daß er dies wäre — er war es gar nicht — galt für ein sträfliches Unrecht. Er hatte aber auch die Unvorsichtigkeit begangen, ein Spottgedicht über den kritischen Führer des

obigen „Tageblatt“, über Rudolph Gottschall, abdrucken zu lassen. Der Vortragslehrer war als solcher allen mittelmäßigen und allen blos naturalistischen Schauspielern ein Gräuel. Das Theater brauchte keinen Schulmeister, und die Schauspielkunst ließe sich nicht erlernen! Fort mit ihm!

Als nun Claar das erstemal nach diesem Vorgange auftrat, wurde aus dem Parterre heftig gezischt. Er nahm keine Notiz davon, sondern spielte tapfer weiter. Man zischte aber auch weiter, und der Regisseur trat vor und fragte, ob das Publicum wollte, daß weitergespielt würde. „Freilich!“ rief das unbefangene Publicum von allen Seiten. Hiemit war die Opposition vom Publicum verleugnet und schwieg bis zum Schlusse des Stückes. Vor dem Fortgehen äußerte sie nochmals ihre Unzufriedenheit und rief sich zu: Auf morgen!

Dies geschah am Samstag. Das „Morgen“ war also ein Sonntag, welcher im neuen Theater Oper, im alten Theater Schauspiel brachte. Diesem Schauspiele nun im alten Theater, wo es stets ungenirter zugeht, galt die Ankündigung.

Ich trug dem dort amtirenden Regisseur auf, im Falle der Noth anzukündigen, daß ich auf dem Bureau bereit wäre, der Opposition Rede zu stehen, daß sie sich dahin bemühen, die Vorstellung selbst aber ungestört lassen möge.

Einzelne Schauspieler sorgten dafür, daß diese Aufforderung vorzeitig bekannt wurde, und des Abends keine Wirkung machen konnte. Die Sache gestaltete sich zu einem ziellosen „Ulk“, wie man in Norddeutschland, zu einer „Hetz“, wie man in Süddeutschland sagt. In den Bier- und Schnaps-

schenken wurden Sonntag Nachmittags Leute mit Billeten versehen, die nicht im Geringsten zum Theater-Publicum gehörten. Und demgemäß formte sich denn auch Abends der bestellte Scandal. Wüst und physiognomielos. Die Behörde, in Kenntniß davon wie alle Welt, that nicht das Mindeste zur Verhütung, nicht das Mindeste zur Eindämmung in Grenzen, welche einen Zweck des Oppositionstreibens bezeichnet hätten. So wurde es denn ein roher, unklarer Tumult, welcher die spielenden Schauspielerinnen so erschreckte, daß sie ohnmächtig zu Boden fielen. Fräulein Delia stürzte bei offener Scene zusammen und war an allen Gliedern gelähmt. Sie mußte fortgetragen werden und blieb tagelang im Zustande totaler Lähmung. Es schien zweifelhaft, ob diese völlige Erstarrung der Glieder wieder gehoben werden könnte.

Der Eindruck dieses Abends war in Leipzig so niederschlagend wie empörend. „Leipzig hat keinen Pöbel", war bis daher ein beliebtes Wort gewesen. „Es hat seinen Pöbel!" rief man jetzt von allen Seiten und fragte sich verstört: Warum das Alles? Weil ein Schauspieler entlassen worden, und eine Clique sich dagegen aufgelehnt, das „Tageblatt" aber den Aufruhr geschürt hat!

Ich eilte am nächsten Morgen aufs Rathhaus und fand meine Theater-Deputation vollständig terrorisirt. „Sie müssen den Forderungen des Publicums nachgeben", war Anfang und Ende ihrer Rede. — „Des Publicums" — fragte ich — „halten Sie diese Leute von gestern Abend für das Publicum?"

Die Antwort bestand in Achselzucken, und auf meine weitere Frage, worin diese „Forderungen" beständen? kam die in den Schauspielerkreisen beliebt gewordene Formel zum Vorschein: Claar und Strakosch entlassen!

Entlassung für Entlassung, also eine Sühne! Ohne inneren Sinn und Zusammenhang! Und das soll sich eine öffentliche Kunstanstalt durch brutalen Lärm dictiren lassen?!

Neues Achselzucken mit den geflüsterten Worten: Publicum ist der Herr!

Also eine Revolutions-Scene ohne Originalität. Nein, originell war's doch, daß eine Theater-Emeute so viel Wirkung ausüben konnte.

Ich war denn anderer Meinung, und verweigerte die Entlassung, obwohl mir Herr Claar schon angezeigt hatte, daß er einem solchen Theatertreiben gegenüber dringend seine Entlassung verlangte.

Mittags kam die Theater-Deputation auf mein Bureau, und wiederholte ihren Rath, die beiden Herren zu entlassen. Ich wiederholte meine Weigerung. Ihnen auf dem Fuße folgte Herr Claar selbst mit der bestimmten Erklärung, daß er nicht eine Stunde länger an einer Bühne bliebe, auf welcher man schutzlos solcher Rohheit ausgesetzt wäre.

Diese Mittheilung war der Rathsbehörde sehr willkommen, die öffentliche Anzeige von Claar's Austritt war doch wenigstens ein scheinbares Opfer für den Moloch, wenn es auch nur scheinbar war, und das zweite Opfer entzogen blieb. Des Abends sollte von Seite des Rathes eine Aufforderung

zur Ruhe im Theatergebäude angeschlagen werden. Niemand wußte zu sagen, ob das helfen würde, denn Jedermann, den man fragte, verleugnete die Kenntniß von diesen Umtrieben, und wußte nicht zu erklären, wer sie anzettle, wer sie führe.

Mir selbst war darum zu thun, daß in erster Linie festgestellt würde, ob mein eigentliches Theater-Publicum zu diesem Aufruhr gehöre oder nicht. Was half es mir, daß überall gesagt und gedruckt wurde: „Es gilt ja nicht Ihnen, es gilt ein paar mißliebig gemachten Personen, und es ist ja nur eine Clique, welche aus Rache diese Mißliebigkeit ausbeutet!“ Was half mir das? Der Lärm traf ja doch mein Theater; ich wollte ins Klare kommen, um auf die eine oder andere Art ein Ende zu machen. Ich entschloß mich also, an diesem Abende vor's Publicum zu treten und eine deutliche Antwort zu erwirken.

Diese Absicht verschwieg ich, damit ich nicht einer vorbereiteten Wirthschaft entgegenträte. Erst als ich von Hause fortging, sprach ich sie aus, und zwar dahin, daß ich den ganzen Hergang mit seinen Ursachen vortragen und dem Urtheile des Publicums anheimgeben wollte. Ein erfahrener Freund, der bei uns war, schrie auf und beschwor mich, wie dies bisher Jedermann gethan hatte, mich nicht persönlich in dies unberechenbare Getümmel zu mischen. Ich beharrte auf meinem Vorsatze. Als er sah, daß ich nicht abzubringen war, rieth er wenigstens dringend, die längere Rede über den Hergang und dessen Ursachen zu unterlassen, denn sie setze mich ja den Unterbrechungen aus, und mit ihnen erneutem Tumulte.

Das mußte ich richtig finden. Was sollte ich nun aber sagen? Jetzt wußte ich's in Wahrheit selber nicht, und ich kam im Theatergebäude an wie ein entwaffneter Soldat.

Dort leuchtete mir ein Anschlag entgegen von „Bürgermeister und Rath", zu dessen Lesung sich die Leute drängten. Er ermahnte das Publicum zu anständigem Verhalten, versicherte aber, daß man den Ausdruck der Unzufriedenheit mit der jetzigen Direction durchaus nicht behindern wolle. Das war der Sinn, meisterhaft in kurze Worte gefaßt. Es blieb mir gar kein Zweifel, daß Bürgermeister und Rath die Unruhestifter äußerst höflich behandeln zu müssen glaubten, und in Betreff der wahrscheinlich sehr fehlerhaften Direction ihre Hände in Unschuld wüschen.

Das war denn noch eine Herzstärkung für meine Absicht, vor ein also vorbereitetes Publicum zu treten, ohne daß ich wußte, was ich ihm sagen sollte. Der Zorn hat indessen sein Gutes, „Unmuth hat ein Vorrecht", wie Kent sagt im „König Lear", und der Zorn stieg mir zu Kopfe. Ich befahl, noch vor der Ouvertüre den Vorhang aufzuziehen. Es geschah, und ich ging hinaus. Das Haus war übervoll, denn das Interesse an dem bevorstehenden Lärm hatte die Leute gelockt. Todtenstille empfing mich. Ich erklärte, daß ich das Theater inmitten einer Kunstvorstellung nicht für geeignet hielte zum Kampfplatze zwischen einzelnen Theilen des Publicums und der Direction. Hier habe die Kunst zu walten, nicht die Debatte. Ich hätte deßhalb mich schon erboten, anderswo Rede zu stehen, und da man dies Anerbieten ver-

worfen, so würde ich in der Presse ausführliche Auskunft geben über die obwaltenden Streitigkeiten. Dem unbefangenen Publicum müßte ich es überlassen, ob es mich noch des Vertrauens würdig erachtete, welches mir bis daher geschenkt worden sei.

Verbeugung, Abgang, vollstimmiger, stürmischer Beifall, der nicht endigen wollte und mich nöthigte, noch einigemal aufziehen zu lassen und dankend hinauszutreten.

Hiemit war der ganze Spuk zu Ende. Nicht Eine mißbilligende Stimme war vernehmbar geworden, obwohl die ganze Opposition im Hause war; das eigentliche Publicum hatte sich erhoben, offenbar nicht das „Publicum" der Theater-Deputation, welches Opfer verlangte.

Ich erzähle dies ausführlich, weil dergleichen vorzugsweise im norddeutschen Theater vorkommt. Man lese Schröder's Lebensgeschichte. Was haben ihm die Hamburger in solcher Weise zu schaffen gemacht! Und doch wollten es nie die eigentlichen Hamburger gewesen sein. Es ist auch glaublich, daß sie's nicht waren. Die norddeutschen Städte, in denen kein Hoftheater strenge Sitte aufrechterhält, haben immer zahlreiche Contingente von Theaterbesuchern, die nicht wirklich Theaterfreunde sind, die nicht aus künstlerischem Bedürfnisse das Theater besuchen, sondern die den öffentlichen Ort besuchen zu beliebiger Unterhaltung. Diese Contingente haben nun, wie die Norddeutschen überhaupt, ein starkes Rechtsgefühl. Wird ihnen erzählt, daß da oder dort ein Unrecht begangen wurde von der Direction, so flammen sie auf, und drängen um Bestrafung der Direction. Ob die Erzählung

richtig sei, das ist eine Frage, welche bei Theater-Angelegenheiten nur zu leicht verwirrt wird, denn die Erzählung geht meist von Schauspielern aus, welche ihrem Berufe gemäß leidenschaftliche Naturen sind. Uebertreibung bleibt da nicht aus, und egoistische Auffassung drängt sich in den Vordergrund — sie sind ja mit ihrer kein bleibendes Denkmal zurücklassenden Kunst auf den Tag angewiesen, auf die rasch verfließende Gegenwart. Da werden alle Vorfälle romanhaft ausgeschmückt und, wenn's ersprießlich scheint, zu Schauer-Romanen ausgeweitet. Nun gar, wenn ein Recensent, das verhaßteste Wesen, im Spiele ist, wenn eines bloßen Recensenten wegen ein begabter Schauspieler aus Amt und Brot gesetzt worden ist! Die nur mittelgroße Stadt wird da der fruchtbarste Boden: in Ermanglung der großen Staatsinteressen, welche in einer Hauptstadt unmittelbar hervortreten, und die Menschen bewegen, ist in der Provinzstadt der Klatsch ein wirkliches Bedürfniß. Kann er aufgesteift werden zu einiger Bedeutung, zu einer Bedeutung für die Stadt selbst — und die Angelegenheiten des Stadttheaters sind ja sehr leicht dafür auszugeben — o dann ist er hochwillkommen, ist im Grunde auch berechtigt, und setzt ganz solide Leute in Bewegung.

Und das wäre in Süddeutschland anders? Ja, ich glaube, es ist anders. Es fehlt dort auch nicht an diesen Elementen zu einem Theaterscandal, und er kommt auch vor. Aber er kommt seltener vor, und nimmt nicht leicht einen so bösartigen Charakter an. Dem süddeutschen Theater-Publicum ist es mehr Ernst um den naiven künstlerischen Genuß;

der Bildungszweck spielt da nicht eine so ausgesprochene Rolle wie in Norddeutschland, und man ist deßhalb auch weniger kritisch. Das kritische Wesen ist aber der Grundquell, aus welchem auch der äußerliche Streit im Theater entspringt.

Für mich waren diese Vorfälle tief abschreckend. Ich mußte es dankbar anerkennen, daß man in der Stadt Adressen an mich circuliren ließ, welche mir die Mißbilligung dieser Umtriebe an den Tag legen, von allen Gebildeten der Stadt an den Tag legen sollten; ich mußte es dankbar anerkennen, daß in wenig Tagen viele hundert Unterschriften dafür gefunden wurden, und daß diese Unterschriften die besten Namen der Stadt aufwiesen — die Ueberzeugung konnte mir nicht wiedergegeben werden, daß an solchem Orte eine ernsthafte künstlerische Führung des Theaters nicht immer wieder rohen Insulten ausgesetzt bleiben würde. Ich machte also mein Testament. Das zu kleine, in seinen wenigen Bestandtheilen unvollständige Theater-Publicum, bei welchem nicht alle Gattungen des Schauspiels hinreichend Anklang finden können, einerseits und die zu große Bühne andererseits, welche in dem weiten Saale das intimere, feinere Schauspiel wirkungslos verbleiben läßt, hatten mir schon die Hoffnung entzogen auf ein dauerndes Werk meines Theatergeschmackes. Jetzt hatte sich auch noch gezeigt, daß ich durchaus nicht die Gunst der regierenden Stadtbehörde genösse, welche einem Theater-Director unter obigen Umständen absolut nothwendig ist — was für eine Zukunft war das für mich?! Mein Hauptzweck, ein gutes Schauspiel auf dauer-

hafter Grundlage, schien unerreichbar, weil es an den erwähnten wichtigen Vorbedingungen fehlte, und gelegentlich wüster Spectakel war in sicherer Aussicht, mit welchem ich mich persönlich ohne irgend einen anderen Schutz herumzubalgen hätte. Nein, dachte ich, das soll dein Lebensziel nicht bleiben! Aber ich hatte noch über sechs Jahre Contract, wie wäre der zu lösen?

Ich wußte es nicht und arbeitete weiter. Nicht unverdrossen, aber doch gewissenhaft, wohl auch bald wieder gekräftigt durch die sichtlich erhöhte Theilnahme des Publicums, welches die Erinnerung an jene rohen Scenen auslöschen wollte. Ich muß immer wiederholen, daß ich einen vortrefflichen Kern des Publicums hatte. Wäre das Drum und Dran nur ein wenig günstiger, die Zusammensetzung des Publicums etwas mannigfaltiger, der Schauspielsaal etwas kleiner, und die regierende Behörde etwas förderfamer, Leipzig könnte ein gutes Schauspiel haben und bewahren. Es ist wohlhabend genug, bietet einigemale im Jahre als Handelsmittelpunkt durch die Messen die Einnahmen einer großen Stadt und stützt auch im Sommer das Theater, weil die Einwohner da nicht wie in großen Städten auswandern, die zahlreich durchreisenden Fremden aber einen Abend verweilen, falls sie einer guten Theater-Vorstellung sicher zu sein glauben.

XV.

„Egmont.“ Schiller's Bearbeitung. Coriolanus. Björnstjerne-Björnsons Dramen. „Hans und Grete.“ Sperrung des Theaters.

Die unruhigen Vorfälle waren vergessen, und wir beschäftigten uns mit neuen Insceneſetzungen des „Egmont“, des „Coriolanus“ und eines Erstlingsstückes von Spielhagen, „Hans und Grete“ geheißen.

An den „Egmont“ gehe ich immer mit schwerem Herzen. Man liest ihn mit Entzücken, und wenn er auf der Scene erscheint, fehlt jenes dramatische Etwas, welches Leben und Kraft ausathmet, und den Zuschauer gleichsam festigt in seiner Theilnahme. Die dramatische Form erweist sich von der Scene herab als nicht ganz erfüllt, und eine gewisse Schlaffheit des Eindruckes quält uns, weil wir doch das Stück innerlich und herzlich lieb haben.

Das wird dann in gutem Glauben auf die Darstellung geschoben; aber selbst die gute Darstellung kann es nicht vermeiden.

Das ist immer so gewesen, und ist durch die an sich sehr schöne Beethoven'sche Musik nicht besser geworden, wohl aber

schlimmer. Diese schöne Musik begleitet zunächst einen ganz anderen „Egmont“, als ihn Goethe geschrieben, einen „Egmont“ Beethoven's, einen kräftigen Freiheitshelden, während Goethe einen gesetzlichen, liebenswürdigen Mann in intimen Scenen geschildert hat, welcher erst im Gefängnisse, also unmächtig, freiheitslustige Monologe spricht. Dieser innere Widerspruch zwischen Musik und Drama kann ja nur innere Unruhe im Zuhörer erzeugen. Und außerdem bleibt ja durch das immerwährende Auftreten der Musik, selbst wenn der Vorhang gefallen, kein Athemzug der auch nur äußeren Ruhe übrig; man wird überhäuft von Anregung, und kein kräftiger Höhepunkt, kein gebieterischer Haltpunkt erleichtert unsere Sammlung. Der vierte Actschluß allein, die einzige wirklich dramatische Scene, die zwischen Alba und Egmont, das einzige Aufeinanderprallen der Gegensätze, belebt uns endlich, und wir sind da auch für die einfallende Musik dankbar. Aber die Musik hört wiederum nicht auf, und verschwemmt uns die Wirkung, welche wir so nöthig brauchten.

Das ist freilich immer so gewesen, noch ehe Beethoven's Musik dazu gekommen: auch in Weimar unter Goethe's eigener Leitung. Der Theater-Erfolg des „Egmont“ hat auch damals den Erwartungen gar nicht entsprochen, welche man von einem so gehaltvollen Poëm, von so natürlichen, so gesunden und so reizenden Figuren hegen durfte. Der Zutritt der nie ruhenden Musik hat den Uebelstand nur noch erhöht.

Schiller machte dieselbe Erfahrung, als er „Egmont“ in Weimar aufführen sah, und entschloß sich zu einer Umarbeitung.

Das geschah in der Zeit seines bereits ganz gefestigten Freundschaftsverhältnisses zu Goethe. Mißtrauisch waren sie Beide lange Zeit von einander fern geblieben, ehrlich waren sie langsam einander näher getreten, und ganz vertrauensvoll gab sich Goethe endlich dem Freunde hin, wo dramatische Dinge in Frage kamen. Er hatte durch die Aufführung der Schiller'schen Stücke die Ueberzeugung erlangt: in diesem Punkte, in dem Punkte der Theaterwirkung ist Schiller stärker als du.

So wendete er denn auch gar Nichts ein, als Schiller den „Egmont“ umarbeiten wollte und umarbeitete. Er ließ sein also verändertes Stück getrost auf seinem Theater aufführen, und als die guten Freunde natürlich nicht unterließen, bei der Berichterstattung ihr Bedauern auszudrücken, daß dieser und jener schöne Zug verändert, also entstellt worden, und die Regentin gräulicherweise ganz weggelassen sei, da ging er auf ihre Klagen über Schiller's Aenderungen gar nicht ein, sondern äußerte nur, daß es ihm leid wäre um die Regentin. Er billigte augenscheinlich die übrigen Aenderungen.

Sie machen wirklich das Stück dramatischer. Wenn Vansen schon im ersten Acte erscheint und als Unruhestifter Egmont überliefert, von diesem aber freigelassen wird, dann ist diese Figur allerdings motivirter. Und wenn in der Scene zwischen Oranien und Egmont, wo immer nur von Möglichkeiten die Rede ist, nun Schreiber Richard wirklich die Nachricht bringt: „Alba ist da!“ dann ist ein mächtiger Eindruck erreicht.

Auf dem norddeutschen Theater ist die Schiller'sche Bearbeitung mehrfach gegeben worden. Das Berliner Hoftheater zum Beispiele hat sie, meines Wissens, lange benützt. Ich weiß nicht, ob auch jetzt noch. Und als Diezmann sie in der Cotta'schen Ausgabe von Schiller's und Goethe's Dramen abdrucken ließ, wie jedes andere Drama von Schiller und Goethe, da las ich sie zum erstenmale aufmerksam und faßte den Wunsch, sie einmal in Scene zu setzen, die Regentin aber nicht ganz zu streichen, sondern ihre beiden Scenen in Eine zusammenzuziehen. Das würde, meine ich, Goethe Freude gemacht, und Schiller würde es zugelassen haben. Eine Scene von so außerordentlicher Charakteristik, auch wenn sie mit der Handlung des Stückes gar nicht verbunden ist, würde selbst das dramatische Gewissen Schiller's gestattet haben.

Ferner ging ich an die Vorbereitungen zu „Coriolan“. Es ist das geschlossenste Stück von den römischen Stücken Shakespeare's, und ein geschlossenes Stück mit so reichem Inhalt erzwingt sich immer einen Achtungserfolg. Auf mehr rechnete ich nicht, denn dieser reiche Inhalt des „Coriolan“ ist heutzutage nicht populär wie zu Shakespeare's Zeit. Damals gab es für den „Globus“ in London eine große aristokratische Welt, und die Southamptons und Genossen mochten erbaut sein von den Wuthausbrüchen und den Schimpfreden des aristokratischen Coriolan. Das heutige Publicum in Deutschland ist demokratisch, und nur der Respect vor dem großen Namen Shakespeare hält es ab, seinen Unwillen zu äußern über die Ausbrüche des stolzen, vornehmen Römers.

Sollte nicht auch dieser Respect — dachte ich — in Leipzig noch weiter reichen? Man ist ja in Leipzig so systematisch darauf bedacht, die Zeichen literarischer Bildung auf den First des Theater-Gebäudes zu stecken; man ordnet die dramatische Unterhaltung unter, wenn man es mit einem geweihten Autor zu thun hat, man steigert sich aus literarischem Grundsatze zum Applaus! Sollte nicht unter solchen Umständen auch der aristokratische Coriolan eine scheinbar größere Wirkung machen als in Wien, wo das Publicum unmittelbarer sich hingiebt oder fernhält? Vielleicht, ja wahrscheinlich. Jedenfalls machen die Schauspieler eine gründliche Schule durch bei der Einübung eines so schweren Stückes. Die Massenscenen sind ungemein schwer und sind undankbar. Wenigstens im Vergleiche mit der großen Volksscene im „Julius Cäsar". Und die Sprache ist in unseren Uebersetzungen äußerst hinderlich. Nirgends so wie hier empfindet man den Uebelstand, daß unsere Shakespeare-Uebersetzer keine Dramatiker sind. Bei den entscheidenden dramatischen Scenen suchen und finden sie keine entscheidenden Ausdrücke, sondern schachteln ein, und wählen unklare Worte, welche dem Schauspieler jegliche Hilfe versagen. Wochenlang habe ich vier, fünf Uebersetzungen verglichen, und vergeblich nach treffender Rede gesucht. Am Ende mußte ich die Reden selbst schreiben. Die scenische Folge natürlich muß man sich durchaus selbstständig einrichten, da Shakespeare bei seinem Theater, welches bei den festen Wegweisern keiner Verwandlung bedurfte, mit dem Scenenwechsel verschwenderisch umgeht.

Um diese Zeit erfuhr ich, daß man auf dem kleinen Hoftheater in Meiningen einen neuen norwegischen Dramatiker aufführte. Norwegisch! das klang hoffnungsvoll für's deutsche Theater. Die Schweden, ein gothischer Stamm, sind französisch geartet; die Norweger, ein germanischer Stamm, stehen uns viel näher. Das erfährt Jeder, der einmal von Schweden aus über die Skjölen gefahren und des großen Unterschiedes inne geworden ist zwischen dem schönen, vornehmen Schweden und dem kräftigen norwegischen Bauernvolke.

In der Sorge um Erweiterung unseres Theater-Repertoires, für welches unsere heimische Production kaum zureicht, nimmt man die Nachricht von einem neuen, uns stammverwandten Dramatiker mit lebhaftem Interesse auf. Nun wußte ich wohl, daß ein Hoftheater wie in Meiningen nicht viel Federlesens zu machen braucht mit seinem kleinen Publicum, und daß der Wille des literarisch aufmerksamen Herzogs hinreicht, um ein fremdartiges Stück bis auf einen gewissen Grad aufrechtzuerhalten, was da nicht zu bewerkstelligen ist, wo man auf ein selbstständiges Publicum angewiesen ist. Aber es schien mir doch angezeigt, näher zuzusehen.

„Hulda" hieß das Stück, welches man in Meiningen gegeben; Björnstjerne Björnson heißt der Dichter. Während ich „Hulda" las, kam aus Christiania ein Brief von diesem Dichter an mich, in welchem er um eine scenische Einrichtung des „Faust" ersuchte, den man in Christiania aufführen wollte. Da war also schon eine erwünschte Wechselwirkung zwischen

den beiden National-Theatern. Diese norwegischen Dramen sind von Edmund Lobedanz in Kopenhagen recht gut ins Deutsche übersetzt, und in der „Bibliothek ausländischer Classiker" in Hildburghausen herausgegeben worden. In tendenziöser Vorrede eifert Lobedanz gegen die skandinavische Literatur, welche in diesem Jahrhunderte von Oehlenschläger und Heiberg im Dänischen (welches mit dem Norwegischen eng verwandt) und von Tegner im Schwedischen repräsentirt worden. Da sei nicht viel vorhanden von der „urnordgermanischen oder nordischen Abkunft". Oehlenschläger bringe eine „lauwarme, von der Oberfläche schöpfende, mit weichlichem oder kindlichem Romanticismus geschwängerte Literatur-Atmosphäre", und Heiberg bete eine „kleinliche Formvollendung" an. Obwohl Dänemarks „größter Dialektiker und Kritiker" und „mit feinem Sinn für das Komische ausgestattet", sei Heiberg doch eine „epikuräische, diplomatische Natur" gewesen, habe gar zu viel auf Eleganz und Scribe gegeben, kurz, habe zu sehr das Franzosenthum begünstigt. Auch neuere Dramatiker wie Hauch, Hertz, Munch hätten nur eine „Alltagsgeschichten-Literatur" angebaut, und „für das Volk in seiner Größe, Schönheit, Reinheit und Frömmigkeit kein oder wenig Verständniß gehabt".

Alles dies, was man an jenen Männern vermißt, sei nun in Björnstjerne vorhanden. Er sei ein echter nordischer Dichter, welcher aus dem Volke selbst stamme, und dessen ureigenes Wesen in Leid und Freud kenne, welcher aus den „Eddaen und Sagaen" unmittelbar schöpfe, das „nord-

germanische Heidenthum in seiner Größe, Schönheit, seiner Herbigkeit und seinen Verirrungen auffasse, und klar, ruhig, meist wortkarg, aber zu Zeiten mit der Beredtsamkeit eines reißenden majestätischen Gebirgsstromes und in tiefen plastischen Zügen darstelle, was sein Seherauge geschaut".

Dies Lob ist wohlverdient: Björnstjerne Björnson ist ein Poet. Und er ist ein speciell norwegischer, was seinen Ruhm in Skandinavien erhöhen mag. Auch wir lesen ihn mit Interesse und halten öfters still bei dem Ausrufe: Rührend, tüchtig, schön!

Aber wenn wir Mehreres von ihm gelesen haben, so erscheint uns seine Form doch etwas eintönig, doch etwas wie stehende Manier, zu welcher man nur von Zeit zu Zeit rückkehren mag. Vor allen Dingen kommen wir bald zu der Ueberzeugung: das ist wohl nur zum Lesen, das ist wohl kaum zum Darstellen auf unserer Bühne.

Am wenigsten ist „Hulda" dafür geeignet. Sie gerade strotzt von norwegischer Manier. Diese Manier besteht in Sprüngen, in Auslassungen, in Lücken. Der poetische Sinn des Zuhörers ist fortwährend aufgefordert, diese Lücken auszufüllen. Das wirkt einigemale günstig, denn der Hörer fühlt sich geschmeichelt von dem Zutrauen, und das Breittreten der Uebergänge wirkt ja auch leicht prosaisch. Aber die Lückentheorie darf nicht regelmäßig wiederkehren, und sie ist auf der Bühne überhaupt kaum brauchbar. Die Bühne hat es mit dem großen Publicum zu thun, nicht mit einem aus-

erwählten, welchem man eine besondere Beihilfe zumuthen darf, um es besonders zu reizen.

Diese Form stammt aus einem einsamen Lande und ist den Lesern, vielleicht auch den Zuhörern in einem einsamen Lande angemessen. Dort giebt es wenig Städte und keine großen Städte. Sogar wenig Dörfer. Einzelne Gehöfte in großer Entfernung von einander sind die vorherrschenden Wohnungen. Da ist das Schweigen mehr zu Hause als das Sprechen; da vertiefen sich die Leute allerdings mehr in sich selbst, und die Sagen der Vorzeit bleiben länger grün, weil die Abwechslung der geschichtlichen Jahreszeiten sehr selten eintritt. Das Alles sind aber nicht gerade Eigenschaften für's Theater, wo man das einsame Leben wohl gern einmal in wenig Acten vorüberführen sieht, wo aber das bewegte Leben seine gesammelte Stätte hat.

Deßhalb schien mir's rathsam, von Björnstjerne's Stücken zunächst ein kleineres auf unserer Bühne zu versuchen. Es heißt: „Zwischen den Schlachten", ist einactig und enthält zusammengedrängt die meisten guten Eigenschaften dieser norwegischen Art. Auch hat es Nichts zu schaffen mit den Eddas und Sagas, deren Inhalt unserem Publicum fremd ist, und nicht so leicht, wie man denkt, vermittelt werden kann. Ist doch die griechische Götterlehre, bei Goethe und Schiller noch so geläufig, auffallend zurückgewichen in unserem stark gegenwärtlich gewordenen Sinne, wie viel mehr sind dies Sunna und Freya und derlei Namen wie Begriffe! Das mag als Ausgangspunkt für einen skandinavischen Dichter von großem

Werthe sein, insofern die Grundzüge seiner Nation damit zusammenhängen; zur Uebertragung auf andere Nationen, selbst auf stammverwandte, wird das Theater nicht der richtige Boden sein. Björnstjerne mißbraucht dies übrigens nicht, er ist wahrhaftiger und realer, als man es nach der Ankündigung von Lobedanz erwarten sollte, er verschmäht den gelehrten Apparat, mit welchem sich gern Halbpoeten herausputzen. Und deßhalb hat mich „König Sigurd", das wichtigste seiner Dramen, eine Trilogie, am stärksten gelockt zu einer Inscenesetzung. Da ist nervige Charakteristik und in der ersten Hälfte ein fester Gang. Aber die endliche Entwicklung entfernt sich doch wieder weit von unseren Anforderungen an ein Theaterstück, vereinsamt sich wie norwegisches Leben in Monologen, und bringt die entscheidende Handlung, deren dramatisches Anschwellen wir erwarten, in plötzlicher, enttäuschender Kürze.

Zunächst legte ich mir also nur „Zwischen den Schlachten" zurecht für die nächste Zukunft und bedauerte, daß man in Meiningen nicht „König Sigurd" versucht, statt der uns ganz abliegenden „Hulda".

Unmittelbar aber ging ich an die Inscenesetzung von Spielhagen's „Hans und Grete". Dieser namhafte Romandichter war mit diesem Bauernstücke zum erstenmale in die Reihe unserer Dramatiker eingetreten, und schon das erweckt immer große Freude, ermuntert zu rascher, gründlicher Förderung des neuen Stückes, damit der neue Kriegskamerad guten Muthes bleibe. Ein Bauernstück ist mir bei solcher

Gelegenheit doppelt willkommen, weil es die conventionelle Jambenphrase ausschließt, an welche sich neue Dramatiker nur zu gern anklammern, von schönen Worten eine Unterstützung erwartend, welche immer ausbleibt, sobald Wort und Handlung nicht einander sachgemäß decken.

Spielhagen hat dies Drama nach seiner Novelle erbaut, welche beim Lesepublicum sehr populär geworden. Es stand zu fürchten, daß der epische Charakter des Stoffes nicht ganz überwunden wäre. Ich fand diese Furcht nicht begründet bei der Lectüre des Stückes: es interessirte mich vollständig und gefiel mir. Da ich aber die Novelle nicht gelesen, dem Stoffe gegenüber also ganz unbefangen geblieben, so war der Eindruck, welchen die Lectüre auf mich gemacht, gewiß der richtige, will sagen derjenige, welchen das Stück von der Scene herab machen konnte. Denn Unsereiner liest ja ein Stück ganz mit den Augen und Ohren eines Zuschauers im Schauspielhause.

Wenn man nun diesem Eindrucke genau folgen kann bei Besetzung der Rollen, dann kann man auch bis auf einen gewissen Grad zuversichtlich der Aufführung entgegensehen. Bis auf einen gewissen Grad! Denn jede Aufführung ist eine Schlacht, und unterliegt allen Zufällen des Schlachtenglücks oder -Unglücks.

Sichere Gefahr ist immer vorhanden, wenn man die Hauptrollen nicht durch ganz entsprechende Schauspieler besetzen kann. Entsprechend in dem Grundzuge der Rolle. Wehe dem Schauspiel-Director, welcher sich verleiten läßt,

den Grundcharakter der Rolle geringzuachten und sie einem Schauspieler zu geben, welcher allerlei andere Vorzüge hat, und welcher mit all diesen anderen Vorzügen schon den Beifall des Publicums erringen werde! Das wird er vielleicht, das wird er sogar wahrscheinlich, aber das Stück wird unter all diesem Beifalle zu Grunde gehen. Ein Schauspieler mit geringeren Mitteln, der aber der Grundeigenschaft seiner Rolle entspricht, wird weniger Beifall finden, aber er wird das Stück tragen helfen. „Das Stück ist Nichts, wird jedoch vortrefflich gespielt", ist ein äußerst verdächtiges Lob und bedeutet sehr oft: das Stück ist falsch besetzt gewesen.

An diesem Stücke, „Hans und Grete", haben sich neuerdings diese Bemerkungen nur zu deutlich bewährt. Da verlockt der Hans, ein Bauernbursche mit mancherlei Nebeneigenschaften, dazu, dem Naturburschen die Rolle zu geben. Ein Naturbursche ist immer mehr oder minder komisch, und tiefernster Nachdruck ist nicht seine Sache. Hans ist aber bei allen nebensächlichen Scherzen ein gründlich ernsthafter Kerl und ein gründlich ernsthafter Liebhaber; als solcher ist er Führer und Träger des Stückes, er ist das Rückgrat desselben. Spielt ihn nun ein noch so begabter Naturbursche, so fehlt der Halt im Stücke, es kommt ins Schwanken. Alle behaglichen Nebenwirkungen des Naturburschen, welche Publicus allerliebst findet, kommen nur dem Schauspieler zugute, nicht dem Stücke, und schon inmitten des Dramas erlahmt das Interesse für den Gang desselben. Dann fehlt nur noch, daß man die Grete, weil es ein Bauernmädchen, der naiven

Liebhaberin giebt, um das Stück zu ruiniren. Sie ist ebenfalls eine stockernste Liebhaberin, und am Schlusse des vierten Actes, den sie zu tragen hat, vollkommen tragisch. Die naive Liebhaberin macht den Actschluß fallen, weil sie für den vollen Ausdruck tragischer Empfindung gar nicht die Mittel besitzt, und Hand in Hand mit dem Naturburschen Hans steht sie am Schlusse auf den Ruinen des Stückes „Hans und Grete“.

Dies Kunststück oberflächlicher Besetzung habe ich später im Wiener Burgtheater erlebt, und jeder Wiener lächelt mitleidig, wenn man sagt: „Hans und Grete“ ist ein hübsches Stück. Ein Theaterstück ist für jedes Publicum nur das, was die Darstellung daraus gemacht hat. Da giebt's und da gilt keine Appellation an den wirklichen Werth des Stückes.

In der Meinung, daß ich die Hauptadern des Organismus „Hans und Grete“ richtig erkannt und in der Besetzung richtig in Gang gebracht, begann ich die Proben und führte sie mit einem gewissen Behagen, da ich das Ensemble leicht und sicher sich gestalten sah. Es kam die letzte Probe, und es kam und ging und fügte sich Alles nach Wunsch, wir waren bereits im vierten Acte — da trat der Hausinspector des Theaters zu mir und meldete mir, daß der Rath angeordnet habe: es könnte heute nicht gespielt und das Theater müßte auf längere Zeit geschlossen werden.

Der Plafond im Saale drohte mit Einsturz, wenigstens „bröckelte“ es von da herunter.

Es müßte ein Thurmgerüste errichtet werden; die Herstellung des Plafonds würde wohl anderthalb Monate dauern, und eben so lange natürlich auch die Schließung des Theaters.

„Das kommt von der Uebereilung, von dem herrischen Dreinfahren des Bürgermeisters, als die Eröffnung verzögert werden sollte, weil ein Sachverständiger den Plafond nicht für haltbar oder doch höchstens für zwei Jahre haltbar erklärt hatte. Da mußte auf Befehl doch eröffnet werden. Nun sind die zwei Jahre um, und der Schaden bricht los!" — So riefen die technisch kundigen Leute, welche dem Betreiben des Baues und der Eröffnung beigewohnt hatten.

Wer sollte nun den Schaden tragen? Ich verlor täglich eine Einnahme von vier- bis fünfhundert Thalern, denn die tägliche Abonnementsquote betrug über dritthalbhundert Thaler und die durchschnittliche baare Tageseinnahme über zweihundert, und mir war doch das Theater verpachtet für den ausgesprochenen Zweck, darin Komödie zu spielen — wer anders als der Verpächter hatte den Ausfall zu decken, wenn durch seine Schuld die Unmöglichkeit eintrat, das verpachtete Haus für den ausgesprochenen Zweck zu benützen?

Ich konnte zwar im kleinen alten Theater fortspielen, aber diese Möglichkeit bot juridisch keine Entlastung, denn mein Pacht des alten Theaters war ein abgesonderter, und die Einnahmen dort konnten bei weitem nicht den Ausfall auch nur annäherungsweise decken. Die Abonnenten, auch wenn sie gewollt hätten, konnten dort nicht untergebracht

werden, und das stehende Theater-Publicum pflegte gar nicht, oder doch nur in seltenen Ausnahmen dorthin zu gehen.

Ich machte also beim Rathe Anspruch auf volle Entschädigung, und schlug für die Baareinnahme die Ziffern des vergangenen Jahres an denselben Monatstagen vor.

Man zögerte mit irgend einer officiellen Erwiderung, und beiläufig äußerte der Herr Bürgermeister auf meine mündliche Anfrage: „Das wird ein Proceß entscheiden müssen“.

Advocat und advocatisch immer Anfang, Mitte und Ende jeder Angelegenheit! Auch wo Ausgleich und Billigkeit nahe liegen sollten, in einer öffentlichen, gegenseitigen Vertrauens bedürftigen Angelegenheit immer in erster Linie der formelle Streit!

Diese Aeußerung des Bürgermeisters brachte in mir die Entscheidung zur Reife. Die unabänderlichen Hindernisse für das stetige Gedeihen eines ersten Schauspieles: ein Publicum, welches nicht zahlreich genug für Wiederholungen, nicht vollständig genug in seinen Bestandtheilen, ein Haus, welches zu groß für intimes Schauspiel, ein ordinäres Klatschwesen, welches geflissentlich geschürt und bis zur Beschönigung des Faustrechtes gesteigert wurde von dem „Tageblatte“, dem Organe der Stadtbehörde — das Alles schien mir auf die Länge unvereinbar mit der Gründung einer höheren dramatischen Kunstanstalt. Ich hatte auch in jener Eingabe, welche die Entschädigung verlangt, schon ausgesprochen, daß ich bereit

sei, von der Direction zurückzutreten. Jetzt erschien mir die Frucht zum Abfallen reif.

Es kam noch Eins hinzu: Würdige Männer der Stadt hatten mich seit Monaten, besonders seit dem Scandaltage im alten Theater, aufmerksam gemacht, und mit ausgesprochener Entrüstung aufmerksam gemacht, daß meine Direction offenbar die Ungunst des Herrn Bürgermeisters zu tragen habe. Er sei gewohnt, auch in der Theaterleitung den Herrn zu spielen, und da ihm diese Herrschaft jetzt unerreichbar geblieben, so sei er zur Feindschaft gegen die Direction übergegangen, welche ich überall verspüren müßte. Ich brauchte mich nur der Haltung zu erinnern, welche die Rathsbehörde bei obigem Theaterscandal angenommen.

Die gemeinfeindliche Haltung des „Tageblattes" gegen ein so hochwichtig städtisches Institut wie das Stadttheater sei ja nur möglich, weil die sonst schmiegsame Redaction an oberster Stelle Billigung fände, und jedenfalls keinem Widerwillen begegnete.

Und in diesem Sinne weiter und weiter sprachen Männer in mich hinein, welche zu den ruhigen Stützen der Stadt gehörten.

Ich bin von Natur arglos, und es konnte mir viel entgangen sein. Erinnern mußte ich mich aber jetzt, daß allerdings der Herr Bürgermeister schriftlich in mich gedrungen hatte, Engagements vorzunehmen, welche ich nicht für zweckmäßig hielt. Ich hatte sie abgelehnt und darauf Briefe von

ihm erhalten, welche voll Gereiztheit Vorwürfe gegen mich spritzten von kleinlichster Gattung.

Und nach Alledem bezweifeln Sie — riefen meine ruhigen Bürger —, daß er Ihr Widersacher? Wir kennen ihn besser!

Kurz, all dies zusammen machte mir die Lage und die Aufgabe dergestalt unersprießlich und unleidlich, daß ich zu einem mir begegnenden Rathsherrn mein schon schriftlich gethanes Angebot wiederholte, indem ich kurzweg äußerte: Am liebsten wäre mir's, wenn man mich meines Contracts entbände, und mich meiner Wege gehen ließe!

Dies Wort war auf fruchtbaren Boden gefallen.

XVI.

Rücktritt des Directors. Pensionsverhältnisse. Kritik. Tragische Schuld. Abschied.

Als ich am folgenden Tage die unterbrochene letzte Probe von „Hans und Grete“ im alten Theater wieder aufnahm, suchte mich jener Rathsherr auf, und stellte mir die Frage: ob es mir Ernst gewesen sei mit dem Wunsche, meines Contractes entbunden zu werden.

Es war klar, wohin diese Frage steuerte. Man stand einer großen Geldforderung gegenüber, und die bevorstehende Untersuchung: wer durch Uebereilung des Baues schuld daran wäre, hatte ihr Mißliches. Trat die Direction ab, welche die Geldforderung erhob, so war Nichts zu zahlen, die peinliche Untersuchung unterblieb wahrscheinlich auch, und die ganze Verlegenheit war aus der Welt geschafft. Ich erwies also dem Rathe und Bürgermeister, welche bei so schwerwiegenden Fragen die Controle der Stadtverordneten zu bestehen haben, eine Gefälligkeit, wenn ich Andeutung und Angebot aufrecht erhielt und mich zur Lösung meines Contractes bereit erklärte.

Ich erklärte mich bereit, und am selbigen Tage Abends um 10 Uhr erhielt ich die officielle Zustimmung zur Auflösung des gegenwärtigen Contractsverhältnisses.

Das war nun doch ein gar zu burschikoses Geschäftsverfahren. Ohne irgend eine, wenn auch nur summarische Stipulation, was aus dem Personale und meinem Inventarium werden sollte! Diesen Partezettel schickte ich also zurück, und ging den anderen Morgen aufs Rathhaus, um dort zu wiederholen, daß mir die Auflösung des Pachtverhältnisses allerdings genehm wäre, daß sie aber doch begleitet sein müßte von einigen näheren Auseinandersetzungen und Sicherstellungen. Damit zum Beispiele nicht eine sofortige Schließung des Theaters und dadurch peinliches Aufsehen, unabsehbare Verwirrung einträte, erbot ich mich, zunächst gratis die Direction fortzuführen, bis ein neuer Director gefunden wäre. Dem Herrn Bürgermeister erschien auch dies wie ein Luxus, und es mußte ihm begreiflich gemacht werden, daß es doch nicht ganz gleichgiltig wäre, wenn die Stadt ohne Theater verbliebe, und das Personal eines so großen Organismus in plötzliche Auflösung geriethe.

Ich dirigirte denn als Mandatar der Stadt weiter fort, und dieser Zustand einer freiwilligen Direction dauerte noch ein paar Monate. Es wurden dies die ausgiebigsten Monate meiner Directionsführung. Nicht nur der treffliche, zahlreiche Stamm des Publicums, welcher immer treu zu meiner Fahne gehalten, betheiligte sich jetzt mit erhöhter Lebhaftigkeit, auch das übrige Publicum that deßgleichen, und die Schauspieler

wetteiferten in größter Hingebung. So bildete sich allmälig die Meinung aus, und wurde täglich fester, dies Interim würde damit endigen, daß ich die Direction auch formell wieder übernähme. Das Collegium der Stadtverordneten erwies sich mir außerordentlich geneigt, und verpflichtete mich zu stetem Danke; es stellte mich sicher in Betreff meines Inventariums, und kam mir in allen Dingen wohlwollend entgegen. Die Herstellung des Plafonds ferner war in kaum vierzehn Tagen zu Stande gebracht, und somit der Geldverlust in großem Maße verringert worden — was hindert uns noch, bei einander zu bleiben?! rief die öffentliche Stimme von allen Seiten.

Das Hinderniß stand fest in meiner innersten Ueberzeugung, daß ich dort nicht am Platze wäre, und das Ziel nicht erreichen könnte, um deßwillen ich mich überhaupt mit dem Theater beschäftigte: ein durch gutes Ensemble festes erstes Schauspiel.

Wie war dies möglich — um noch Näheres anzuführen — bei folgenden Erfahrungen? Ein gutes Pensions-Institut ist heutigen Tages unerläßlich. Gute Schauspieler treten nicht ein bei einem Theater, welches ihnen nicht eine Gewähr bietet für Hinfälligkeit und Alter. Leipzig aber besitzt nur ein ganz veraltetes Pensions-Institut, welches diese Gewähr nicht bietet. Wenn der Schauspieler nicht ein Bein bricht, oder sonstwie unwiderleglich als decrepit sich ausweisen kann, da erhält er keinen Pfennig, auch wenn er Jahrzehnte lang zu diesem Pensionsfond beigesteuert. Zu wiederholten Malen

hatten mir werthvolle Künstler den Engagements-Abschluß verweigert um dieses ungenügenden Institutes willen. Eine meiner ersten Sorgen war es also gewesen, ein neues, den jetzigen Anforderungen entsprechendes Statut ausarbeiten zu lassen.

Das reichte ich ein bei der Theater-Deputation des Rathes. Ein halbes Jahr verging, ehe es so umgearbeitet war, wie es giltig werden sollte. Endlich war es fertig und war gut. Dr. Karl Heym ist der Verfasser. Es wurde uns beim Theater zur Unterschrift vorgelegt. Wir unterschrieben es auf der Stelle. Ein erfahrener Leipziger aber lächelte dazu. Warum? „Das ist nicht von ihm oben an der Spitze ausgegangen“ — sagte er — „das wird nicht eingeführt!“ Der Mann hat Recht behalten: es ist nicht mehr zum Vorschein gekommen; das alte unbrauchbare ist in Giltigkeit geblieben.

Trotzdem ließen wir uns verleiten, für das untere Personal, welches in jenem Statute keine Stelle gefunden, ein ganz neues Pensions-Institut einzurichten. Wir machten Statuten, wir sammelten Geld. Das wichtigste Mitglied der Raths-Deputation war uns behilflich und redigirte die Statuten so, wie es die dort übliche Form nöthig machte, und versprach, sie einzureichen und in kurzer Frist die Bestätigung zu veranlassen. Monat auf Monat verging, ein halbes Jahr verging, die Bestätigung aber kam nicht, und ist nicht gekommen. Der erfahrene Leipziger lächelte, und sprach wie oben. Wir schickten am Ende das gesammelte Geld — es

war eine stattliche Summe — aufs Rathhaus, um es nur unterzubringen. Die armen Leute aber, für welche wir sorgen gewollt, sahen traurig zu.

Wie war solchem Gebahren gegenüber ein gedeihlicher Zustand möglich! Wie war Vertrauen und Hoffnung ferner möglich, wenn man deutlich sah, daß die oberste Behörde die meist unwahre Feindseligkeit gegen unsere Darstellungen in dem „Tageblatte“ der Stadt schmunzelnd betrachtete! Unwahr nicht nur war zumeist diese Feindseligkeit, sie war auch ästhetisch fehlerhaft und dadurch besonders störend. Herr Rudolph Gottschall, welcher diese „gesinnungsvolle“ Opposition des „Tageblattes“ führte, schadete unserem Theater am tiefsten, wenn er lobte. Er ist ein ganz geschickter Stylist, der mit hundert Händen einen großen Umkreis von Zeitschriften mit Berichten und Urtheilen versorgt. Schon diese Thätigkeit verleitet zu oberflächlichem Wesen, wie es in seinen dramatischen Arbeiten zu Tage tritt. Auch ganz hübsche Stoffe und Absichten verzetteln sich da stets zu rhetorischen Ausläufen ohne Kern, weil Sammlung fehlt und innere Wahrheit.

Diese Gattung von Schriftstellern entwickelt ihre überschwemmende Thätigkeit da am meisten, wo der Buchhandel zahlreiche und große Sammelwerke herausgiebt. Der Buchhandel braucht sogenannte fixe Vormeister zu dieser Fabriksarbeit. Diese Vormeister schreiben alles Mögliche, und können Nichts ganz. Sie verlieren, wenn sie's je gehabt, das intime Interesse für Literatur und Kunst in der immerwährenden Fabriksarbeit, und ihre persönlichen Beziehungen drängen sich

überall in den Vordergrund. So wie sie nichts Eigenes schaffen, weil ihnen die Schablone unentbehrlich ist für ihre übermäßige Thätigkeit, und weil diese Schablone allmälig jede Eigenthümlichkeit zurückdrängt, so werden auch die landläufigen Stichworte das Ein und Alles für ihre Kritik. Bei der Theaterkritik sind natürlich die Weimar'schen Stichworte die gesuchtesten, denn sie haben, auch wenn sie mißverstanden zur Anwendung kommen, die Weihe großer Namen für sich. Und so war denn das Aeußerliche der Weimar'schen Schule, und nur das Aeußerliche, auch für Rudolph Gottschall der traditionelle Apparat, von welchem er lebte für seine „Tageblatt"-Kritiken. Die charakteristische Darstellung von Menschen und der wahrhafte Ausdruck von Empfindungen wurde zur prosaischen Nebensache gestempelt, und die Schauspieler, welche in dieser Richtung streben, wurden als niedrige Realisten herabgesetzt. Die Trum-Trumschläger aber mit aufgebauschter, innerlich hohler Declamation wurden gepriesen als poetische Träger der Kunst. Das ist ein so directer Gegensatz zu der Schauspielkunst, welche ich erstrebe, daß ich nur immer aufzuklären hatte bei den besseren Schauspielern, welche mir talentvoll und redlich folgten. Die Coulissenreißer sahen gehoben auf uns herab, und der schwächere Theil des Publicums wurde immer wieder verdorben in seinem Geschmacke. Es ist wahr, alle übrigen Kritiker unterstützten uns einsichtig und unerschütterlich: Karl Biedermann in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung", Wilhelm Buchholz in der „Leipziger Zeitung", Franz Hirsch in den „Leipziger Nachrichten", Paul

Lindau in seinem „Salon“ und „Neuen Blatte“ — aber sie konnten nicht hindern, daß das in jedem Hause heimische „Tageblatt“ sein ästhetisches Gift dem großen Publicum einimpfte — einem Publicum, welches keine andere Nahrung hat und sucht, als die des „Tageblatts“.

Da spreche ich noch gar nicht von den Stücken, welche durch solche Kritik geschädigt werden. Die neuen werden nicht in Rücksicht auf das Wachsthum des Repertoires besprochen — dies Wachsthum ist ja gegen den Wunsch des Recensenten —, sie werden nach den Stichworten der Kameradschaft behandelt. Die alten aber werden nach jener lyrisch-dramatischen Tabulatur beurtheilt, in Folge deren das Stellen-Declamiren unserem Drama und unserem Theater so viel geschadet hat, und ein echter Dramatiker wie Grillparzer, welcher dem Klingklang nicht huldigt, wird als ungenügend beiseitegeschoben. Als wir „Des Meeres und der Liebe Wellen“ aufgeführt, da schrieb Rudolph Gottschall wegwerfend über solche Bestrebung und sagte mit nackten Worten: Dieser Grillparzer ist ja doch nur ein secundäres Talent!

In einer großen Stadt, wo Rede und Gegenrede hundertfach widerhallt, da mag solch kritischer Unverstand von keiner Wirkung sein. In einer mittleren Stadt, durch das verbreitetste Organ ausposaunt, ist er von großer Wirkung und lähmt das Theater.

Man kann freilich sagen: Ein Bürgermeister und ein Recensent machen doch immerhin eine Theaterführung nicht unmöglich! Nein; aber wenn diese dauernden Störungen

hinzukommen zu den unwandelbaren Uebelständen, welche eine mittlere Stadt mit sich bringt für Errichtung und Erhaltung eines ersten Schauspiels, da wirken sie mit zur Entscheidung.

Ich blieb bei dem reiflich gefaßten Entschlusse, diese Direction nicht wieder zu übernehmen, und betrieb meine letzten Insceneſetzungen mit verdoppeltem Eifer, da ich sie nun gleichsam als Privatmann wie eine freie Kunst betreiben, meinem Nachfolger die Casse mit ihnen füllen konnte.

Zuerst kam „Hans und Grete“ und machte vollständiges Glück; es wurde Cassenstück. Spielhagen sah die Vorstellung, und drückte seine Zufriedenheit dadurch aus, daß er sagte: „Jetzt erst sehe ich mein Stück, obwohl ich es in Hamburg und Berlin schon angesehen“.

Das will doch eben sagen: ein Stück erscheint erst ganz auf der Bühne, wenn es eine richtige Besetzung und auf den Proben eine sorgsame Ausarbeitung seines Gedankengangs, eine Hervorhebung seiner wichtigen Gesichtspunkte, eine Inschattenstellung seiner unwichtigen Partien findet. Das hatte ich erstrebt, und der gesunde Organismus des Stücks machte sich nun als schöner Erfolg geltend.

Dann gingen wir an den „Egmont“ nach der Schiller-schen Einrichtung mit Beibehaltung der Regentin. Es war nicht zu verkennen, die von Schiller angebrachten dramatischen Wendungen machten das Stück wirksamer. Die Ankündigung des Schreibers Richard während der Unterredung Egmont's mit Oranien: „Alba ist da!“ erwies sich von

schlagender Kraft. Ein Windstoß des Schreckens erzeugte Todtenstille im Hause, und was Egmont und Oranien nun noch zu sagen hatten, das erhob sich zu unmittelbarer Eindringlichkeit.

Trotz des günstigen Erfolges wurde ich den Gedanken nicht los, welchen ich bei meiner mangelhaften Demetrius-Figur erwähnt habe: wo liegt denn hier die tragische Schuld Egmont's, welche ihn nach unseren ästhetischen Anforderungen dem Tode überantworten muß? Hat der Mann nicht alle Eigenschaften, noch recht lange und glücklich zu leben? Er thut nicht das Mindeste während des Stückes, was einen gerechten Rückschlag der Spanier veranlassen dürfte. Er ermahnt im Gegentheile die Bürger zur Ruhe und Ordnung, und erst als er gefangen ist, spricht er in Monologen von Freiheit und Befreiung, was jeder Gefangene thut. Seine Hinrichtung ist im dramaturgischen Sinne unmotivirt. Schade um den liebenswürdigen Mann! sagen wir am Schlusse; aber eine tragische Erschütterung kann da nicht eintreten, eine Erschütterung darüber, daß große Anstrengung aus diesem oder jenem tieferen Grunde habe scheitern müssen.

Und ist es denn mit Shakespeare's „Julius Cäsar" anders? Was verbricht er denn vor unseren Augen, das ihn todeswürdig machte? Daß er „auf Cimber's Banne fest besteht"? Was ist uns Cimber's Bann! Eine Polizeimaßregel, deren Werth oder Unwerth uns fernliegt. Nur die allgemeine Anklage liegt vor, daß er das römische Staatswesen so verändert, wie es den Verschwornen mißfällig. Und diese

Anklage liegt nur erzählungsweise vor uns, der That nach liegt sie hinter uns. Wir sehen Cäsar Nichts wollen, thun und verüben, was ein tragisches Schicksal für ihn heraufbeschwören müßte in unserer Theilnahme. Unsere Theilnahme für ihn bleibt denn auch ganz kühl, und doch entsteht eine große Tragödie, aber eine staatliche Tragödie, für welche der Name und die Person Cäsar's eintreten muß.

In Summa: Wir müssen vorsichtig sein mit unseren ästhetischen Paragraphen von der persönlichen tragischen Schuld. Sie reichen keineswegs immer aus, oder werden doch oft nur durch künstliche Deutungen für ausreichend ausgegeben. Die ganze Atmosphäre aber in einer Tragödie bedeutet viel mehr, als man zu betonen pflegt. In dieser Atmosphäre kann ein hinreichend tragisches Element ruhen, ohne daß es an den einzelnen Personen paragraphenmäßig sichtbar würde.

Im letzten Stücke jedoch, welches ich auf der Leipziger Bühne in Scene setzte, im „Coriolanus", da tritt das persönliche tragische Recht in voller Klarheit auf. Coriolanus überhebt sich als aristokratischer Parteimann bis zur Beleidigung, bis zur Ungerechtigkeit, bis zur Verachtung, ja er geht zum Feinde über und wird zum Vaterlandsverräther. All das thut er mit leidenschaftlicher Kraft. Da erscheint der Rückschlag nothwendig und gerecht. Er kann allerdings nicht weich tragisch werden, er kann nicht erscheinen wie eine gedankenvolle, feine Lebensfragen umspannende Katastrophe; aber er erscheint doch wie ein tragisches Gericht. Es ist

aufgeräumt am Schlusse, wenn Coriolan unter den Spießen der Volsker niederstürzt, und — wir sind zufriedengestellt.

Diese freilich etwas trockene Einheit ist auch — was bei Shakespeare selten — in der Form dieses Dramas durchgeführt. Geradeaus geht es zum Ziele, und was wegzustreichen ist für die Einrichtung unserer Bühne, das ist nur Häufung gleichartigen Materials, welches an sich und durch zu zahlreiche Verwandlungen ermüdet; es ist nirgends Abweichendes vom Hauptthema vorhanden.

Dadurch wird die Aufführung und Wirkung dieses Shakespeare'schen Stückes erleichtert. Kaum ein anderes von ihm hat einen so einfachen, geschlossenen Gang. Aber es hat doch große Uebelstände für's Gefallen: die Volksscenen sammeln sich, wie gesagt, nirgends zu einer theatralischen Macht wie im „Cäsar"; sie sind charakteristisch, aber in ihrer Wirkung zersplittert, ja sie sind in ihrer Wirkung nur Hilfsmittel für die unwillkommenen Aeußerungen des „Coriolanus". Die populären Scenen werden also dadurch unpopulär gemacht. Wenigstens in heutiger Zeit, welche doch im Grunde durchwegs demokratisch ist. Der Held des Stückes verhöhnt den ganzen Grundton unserer Zeit, er schlägt ihm ins Gesicht, und da er als Held des Stückes in den Hauptscenen siegreich dargestellt wird vom Dichter, so geht ja Hohn und Faustschlag ins Publicum selber. Wie soll da Gefallen entstehen?

In Norddeutschland eher als in Süddeutschland. Das erfuhr ich in Leipzig. Auch wenn ich den Respect vor dem

Classischen abziehe, welcher in Leipzig eben stärker antreibt oder zurückhält, als in einer süddeutschen Stadt: die Objectivität im Allgemeinen zeigt sich bei solcher Gelegenheit im norddeutschen Publicum stärker. Die Objectivität; das will hier sagen: die Unbefangenheit, die Unpersönlichkeit des Publicums. Diese Unpersönlichkeit mag bei hundert anderen Stücken ein theatralischer Nachtheil sein, denn sie bringt Kälte. Hier, bei einem Stücke wie „Coriolanus", ist sie ein Vortheil und erscheint wie künstlerische Höhe des Publicums, welches sich ein Stück blos um dessen künstlerischen Werthes willen gefallen läßt, nicht um dessen Gedanken-Inhaltes willen.

So strafte eigentlich der norddeutsche Geschmack mich selbst, der ich immer über diese Kälte geklagt, indem das Leipziger Publicum die Vorstellung des „Coriolanus" geradezu mit Enthusiasmus aufnahm. Sie war allerdings reiflich ausgearbeitet, und ein Ensemble von lebensvoller Sicherheit belebt immerhin ein Publicum; Herr Mitterwurzer ferner leistete als junger Schauspieler manches Vorzügliche als Coriolanus, Herr Kahle war in Ton und Benehmen ein guter Menenius, und Frau Straßmann, von Natur sehr geeignet für die Volumnia, und für sorgfältiges Probiren sehr aufmerksam, brachte die große Scene im vierten Acte so wohl gegliedert, so reich in Wendung und Ausdruck und so mächtig auf den Höhepunkten, wie ich die Rolle nie gesehen. Das Alles half wohl den großen Erfolg erklären; aber ein wichtiger Bundesgenosse für so überschwenglichen Erfolg war doch wohl, daß die Vorstellung ein Abschied war. Man wußte

ziemlich allgemein, daß es die letzte sein würde unter meiner Direction, und wenn man scheidet, so drückt man sich mit erhöhter Wärme die Hand.

Ich selbst schied mit der Empfindung, daß es mir in Leipzig gut ergangen, und daß ich den Leipzigern Dank schuldig wäre für die Aufmerksamkeit und Theilnahme, welche sie meiner Theaterbestrebung geschenkt, ja geradezu gewidmet. Wenn ich mein dortiges Kernpublicum mitnehmen und in eine große Stadt versetzen könnte — sagte ich mir —, so wäre es in seiner geistigen Aufmerksamkeit und Theilnahme ein Gewinn für jede große Stadt. —

Somit läge es denn also offen zu Tage, daß in einer mittleren Stadt ein erstes Schauspiel nicht zu errichten, wenigstens nicht zu erhalten wäre?

So viel möchte ich nicht gesagt haben. Es wird ja nicht überall neben den sachlichen Hindernissen auch noch solche persönliche Widersacher geben, denen das große Wort eingeräumt wird. Das ist doch am Ende ein Zufall.

Leipzig zum Beispiel hat wirklich zahlreiche und wichtige Eigenschaften für den Bestand eines guten Schauspieles: ein großes Contingent gebildeter und wohlhabender Leute, welche mir ein Abonnement entgegenbrachten, so groß wie im Wiener Burgtheater; ferner die großen Messen, welche eine starke Einnahmsquelle bieten, so lange Bürgermeister und Rath nicht, wie mir geschah, einer Kunstreiter-Gesellschaft zuvorkommend den Boden ebnen; endlich eine Lage inmitten Deutschlands, welche im Sommer zahlreiche Reisende zuführt.

Dies sind seltene Vortheile einer mittleren Stadt, und es lag wohl auch ein Theil der Schuld an mir, daß ich nicht länger aushielt. Eine dauernde Begründung lag nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit, wenn ich nicht durch längeres Dirigiren in einer Großstadt verwöhnt gewesen wäre, und wenn ich mehr Geduld besessen hätte. Es war auch für mich ernstlich die Frage, ob ich nicht doch bleiben sollte, als mir eine von mehr denn siebenhundert Notablen der Stadt unterschriebene Adresse den Wunsch ausdrückte, ich möchte das Theater fortführen. Vielleicht legte mein etwas ungeberdiges Naturell zu großes Gewicht auf die Hemmungen, welche mir von Oben her unterirdisch entgegengetreten waren.

Jedenfalls ersieht man aus diesen Bemerkungen, daß ein Anderer wohl Boden finden kann in einer solchen mittleren Stadt für den Aufbau eines guten Schauspiels. Denn ich muß hinzusetzen: die Theilnahme des Publicums wächst in solcher Stadt stetig, sobald dem Schauspiele eine solide Pflege nachgesagt werden kann, und es entwickelt sich eine Antheilnahme in Familien und Schichten der Bevölkerung, welche man sonst nirgends zum Theater-Publicum rechnet. Ein wohlhabender, der Bildung zustrebender Bürgerstand zeigt sich als eine unerschöpfliche Quelle.

Möge solch ein Anderer dort oder anderswo bald meine Stelle einnehmen zur Pflege, wenn auch zur bescheidenen Pflege des deutschen Schauspiels in Norddeutschland!

Glaube man nicht, daß solch eine bescheidene grundsätzliche Pflege des Schauspiels von geringer Bedeutung sei! Die

Wirkung eines Kunstwerkes ist tief, ist stark; die immer wiederkehrende Wirkung, wie sie ein grundsätzlich gepflegtes Schauspiel bieten kann, ist ein bildender Segen für jede Stadt. Die Maßstäbe von Jedermann bis zum kleinen Handwerker hinab erhöhen sich, veredeln sich. Und die Strahlung nach Außen wird sehr wichtig! Ein grundsätzlich gepflegtes Schauspiel macht auch die mittlere Stadt zu einer Hauptstadt.

Bürgermeister und Rath solcher Städte mögen das wohl bedenken, und mögen Act nehmen von den Leipziger Erfahrungen, welche ich in diesen Skizzen angedeutet habe.

Druck von Otto Wigand in Leipzig.

Namen- und Sach-Register.

Benedix: Dramatische Werke.

4. Band. 2. Auflage. — Unerschütterlich, Vorspiel in 1 Act. — Der Ruf, Lustspiel in 4 Acten. — Entsagung, Lustspiel in 1 Act. — Der Vetter, Lustspiel in 3 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

5. Band. 3. Auflage. — Die Banditen, Lustspiel in 4 Acten. — Eigensinn, Lustspiel in 1 Act. — Die Sündenböcke, Lustspiel in 3 Acten. — Der Prcoeß, Lustspiel in 1 Act. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

6. Band. — Die Lügnerin, Lustspiel in 1 Act. — Die Pensionärin, Lustspiel in 3 Acten. — Der Kaufmann, Schauspiel in 5 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

7. Band. 3. Auflage. — Die Hochzeitsreise, Lustspiel in 2 Acten. — Die Eifersüchtigen, Lustspiel in 1 Act. — Der Liebesbrief, Lustspiel in 3 Acten. — Die drei Edelsteine oder Walter's Irrfahrten, Märchenposse in 4 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

8. Band. 3. Auflage. — Die Künstlerin, Lustspiel in 1 Act. — Angela, Liederspiel in 1 Act. — Das Gefängniß, Lustspiel in 4 Acten. — Der Sänger, Liederspiel in 1 Act. — Die Phrenologen, Lustspiel in 1 Act. — Das Lügen, Lustspiel in 3 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

9. Band. 2. Auflage. — Mathilde, Schauspiel in 4 Acten. — Ein Lustspiel, Lustspiel in 4 Acten. — Paula, Drama in 3 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

10. Band. 2. Auflage. — Oben wie unten, Lustspiel in 2 Abtheilungen. 1. Die Dienstboten, Lustspiel in 1 Act. 2. Die Herrschaft, Lustspiel in 1 Act. — Die alte Jungfer, Lustspiel in 4 Acten. — Das Concert, Lustspiel in 4 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

11. Band. — Auf dem Lande, Lustspiel in 4 Acten. — Die Gesellschafterin, Schauspiel in 3 Acten. — Die Schuldbewußten, Lustspiel in 3 Acten. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

12. Band. — Ohne Paß, Lustspiel in 1 Act. — Junker Otto, Lustspiel in 4 Acten. — Die Stiefmutter, Schauspiel in 3 Acten. — Nein, Lustspiel in 1 Act. — Das Dienstmädchen, Genrebild in 1 Act. — Die Großmutter, Genrebild in 1 Act. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

13. Band. — Die Pasquillanten, Lustspiel in 4 Acten. — Wallrade, Drama in 4 Acten. — Eine Fuchshetze, Posse in 6 Bildern. 1$^{1}/_{2}$ Thlr.

Benedix: Dramatische Werke.

14. Band. — Der Teufel und der Schneider, Volksposse in 5 Acten. — Blaubart, Lustspiel in 2 Acten. — Das Goldteufelchen, dramatisches Volksmärchen in 5 Acten. 1½ Thlr.

15. Band. — Der Störenfried, Lustspiel in 4 Acten. — Die Crinolinen-Verschwörung, Lustspiel in 3 Acten. — Brandenburgischer Landsturm, historisches Lustspiel in 4 Acten. 1½ Thlr.

16. Band. — Die Fremden, Lustspiel in 3 Acten. — Gegenüber, Lustspiel in 3 Acten. — Der Phlegmatikus, Lustspiel in 1 Act. — Die Prüfung, Vorspiel in 1 Act. — Der Mädchen Waffen, Vorspiel in 1 Act. — Günstige Vorzeichen, Lustspiel in 1 Act. 1½ Thlr.

17. Band. — Die Verlobung, Schauspiel in 3 Acten. — Sammelwuth, Lustspiel in 3 Acten. — Der Dritte, Vorspiel in 1 Act. — Die Pflegetöchter, Lustspiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

18. Band. — Auf dem Heirathsbureau, Schwank in 1 Act. — Vater und Tochter, Schauspiel in 4 Acten. — Die Doppelgängerin, Lustspiel in 3 Acten. — Der Kassenschlüssel, Lustspiel in 1 Act. — Eine Whistpartie unter Frauen, Lustspiel in 1 Act. — Ausreden lassen, Lustspiel in 1 Act. 1½ Thlr.

19. Band. 2. Auflage. — Doctor Treuwald, Lustspiel in 4 Acten. — Herrschsucht, Lustspiel in 3 Acten. — Die zärtlichen Verwandten, Lustspiel in 3 Acten. 1½ Thlr.

20. Band. — Der geheimnißvolle Brief, Lustspiel in 1 Act. — Das Armband, Lustspiel in 1 Act. — Müller als Sündenbock, Schwank in 1 Act. — Die Epigramme, Lustspiel in 3 Acten. — Das Muttersöhnchen, Lustspiel in 3 Acten. — Versalzen, Lustspiel in 1 Act. 1½ Thlr.

21. Band. — Aschenbrödel, Schauspiel in 4 Acten. — Zwischenträgerei, Lustspiel in 4 Acten. — Der Strauß, Genrebild in 1 Act. — Die Werbung, Genrebild in 1 Act. 1½ Thlr.

22. Band. — Der Bahnhof, Lustspiel in 3 Acten. — Der achtundachtzigste Geburtstag, Familienbild in 3 Acten. — Die relegirten Studenten, Lustspiel in 4 Acten. — Die Neujahrsnacht, Schauspiel in 1 Act. 1½ Thlr.

Benedix: Dramatische Werke.

23. Band. — Abenteuer in Rom, Lustspiel in 5 Acten. — Der Hagestolz, Familienbild in 3 Acten. — Weihnachten, Familienbild in 1 Act. — Ein altes Sprichwort, Lustspiel in 1 Act. 1½ Thlr.

24. Band. — Pflichtgetreu, Lustspiel in 3 Acten. — Reden muß man, Lustspiel in 3 Acten. — Plautus und Terenz, Lustspiel in 1 Act. — 1813, Kriegsbild in 2 Acten. 1½ Thlr.

25. Band. — Alldeutschland hinein! Kriegsbild in 5 Acten. — Landwehrmanns Christfest, Familienbild in 1 Act. — Der Sohn der Höckerin, Lustspiel in 4 Acten. 1½ Thlr.

Ludwig Brunier.

Friedrich Ludwig Schröder. Ein Künstler- und Lebensbild. 2 Thlr.

Inhalt: Vorrede. — Schröder's Geburt und Jugendjahre. — Schröder als Schauspieler. — Schröder in den Rollen Shakespeare's. — Schröder als Schauspieldirector. — Die Leiden des Schauspieldirectors. — Die Freuden des Schauspieldirectors. — Schröder als Mensch. — Zwei Duelle Schröder's. — Schröder als Patriot. — Schröder bei Davoust. — Schröder's Verkehr mit berühmten und vornehmen Persönlichkeiten. — Der Tod Charlotte Ackermann's. — Schröder's Tod und Todesfeier.

Eduard Devrient.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 7 Thlr. 15 Ngr.

1. Band. Geschichte der mittelalterlichen Schauspielkunst.
2. Band. Die regelmäßige Schauspielkunst unter der Prinzipalschaft.
3. Band. Das Nationaltheater.
4. Band. Das Hoftheater.

Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy, und seine Briefe an mich. Mit dem Porträt (Büste) Mendelssohn Bartholdy's in Stahlstich. 2 Thlr.

Julius Grosse.

Gesammelte dramatische Werke.

1. Band. Die Ynglinger, Tragödie in 5 Aufzügen. 20 Ngr.
2. Band. Die steinerne Braut, Komödie in 5 Aufzügen. 20 Ngr.
3. Band. Johann von Schwaben, Trauerspiel in 5 Aufzügen. 20 Ngr.
4. Band. Friedrich von der Pfalz, Trauerspiel in 5 Aufzügen und einem Vorspiel. 20 Ngr.
5. Band. Der letzte Grieche, Trauerspiel in 5 Aufzügen. 20 Ngr.
6. Band. Gudrun, Schauspiel in 5 Aufzügen. 20 Ngr.
7. Band. Judith (nach Hebbel), Tragödie in 5 Aufzügen. 20 Ngr.

Wilhelm Koffka.

Iffland und Dalberg. Geschichte der classischen Theaterzeit Mannheims. Nach den Quellen dargestellt. 2 Thlr. 15 Ngr.

Heinrich Laube.

Dramatische Werke.

1. Band. Monaldeschi oder die Abenteurer, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
2. Band. Rococo oder die alten Herren, Lustspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
3. Band. Die Bernsteinhexe, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
4. Band. Struensee, Tragödie in 5 Acten. 1 Thlr.
5. Band. Gottsched und Gellert, Lustspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
6. Band. 6. Auflage. Die Karlsschüler, Schauspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
7. Band. Prinz Friedrich, Schauspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
8. Band. 2. Auflage. Graf Essex, Trauerspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
9. Band. Montrose, der schwarze Markgraf, Trauerspiel in 5 Acten. 1 Thlr.
10. Band. Der Statthalter von Bengalen, Schauspiel in 4 Acten. 1 Thlr.
11. Band. Böse Zungen, Schauspiel in 5 Acten. 1 Thlr.

Heinrich Laube.

Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte. Mit dem Porträt des Verfassers in Stahlstich. 3 Thlr.
In engl. Einband $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Das Norddeutsche Theater. Ein neuer Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte. 2 Thlr.

Otto Ludwig.

Dramatische Werke.

1. Band. Der Erbförster, Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1 Thlr.
2. Band. Die Makkabäer, Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1 Thlr.

J. Mähly.

Wesen und Geschichte des Lustspiels. Vorlesungen. 20 Ngr.

Inhalt: Einleitung. — Das Lustspiel der Griechen. — Das Lustspiel der Römer. — Das Lustspiel der Italiener. — Das spanische Lustspiel. — Das Lustspiel der Franzosen. — Das Lustspiel der Engländer. — Das Lustspiel der Dänen. — Das deutsche Lustspiel.

S. H. Mosenthal.

Der Sonnwendhof. Volksschauspiel in 5 Aufzügen. 2. Aufl. 24 Ngr. In engl. Einband mit Goldschnitt 1 Thlr.

Die deutschen Comödianten. Drama in 5 Aufzügen. 24 Ngr. In engl. Einband 1 Thlr.

Pietra. Tragödie in 5 Aufzügen. 24 Ngr.
In engl. Einband 1 Thlr.

Der Schulz von Altenbüren. Volksschauspiel in 4 Aufzügen. 24 Ngr. In engl. Einband 1 Thlr.

Isabella Orsini. Drama in 5 Aufzügen. 24 Ngr.
In engl. Einband 1 Thlr.

Ernst Pasqué.

Goethe's Theaterleitung in Weimar. In Episoden und Urkunden dargestellt. 2 Bände. 3 Thlr.

Richard Wagner.

Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Abende und einen Vorabend. 2 Thlr.

1. Abtheilung: Das Rheingold. — 2. Abtheilung: Die Walküre. — 3. Abtheilung: Siegfried. — 4. Abtheilung: Götterdämmerung.

Oper und Drama. Zweite, durchgesehene Auflage. Drei Theile in Einem Bande. 2 Thlr.

Inhalt: Erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik. — Zweiter Theil. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. — Dritter Theil. — Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Im unterzeichneten Verlag ist ferner erschienen:

Roderich Benedix.

Der mündliche Vortrag. Ein Lehrbuch für Schulen und zum Selbstunterricht. In 3 Abtheilungen. 2 Thlr.

1. Theil. Die reine und deutliche Aussprache des Hochdeutschen. Dritte, durchgesehene Auflage. 7½ Ngr.

2. Theil. Die richtige Betonung und die Rhythmik der deutschen Sprache. Zweite, vermehrte Auflage. 22½ Ngr.

3. Theil. Die Schönheit des Vortrags. Zweite, vermehrte Auflage. 1 Thlr.

Albert Czerwinski.

Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern von den ersten Anfängen bis auf die gegenwärtige Zeit. Mit 34 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien. 1 Thlr. 15 Ngr.

Oskar Guttmann.

Gymnastik der Stimme. Anweisung zum Selbstunterricht in der Uebung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Zweite, verbesserte Auflage. 24 Ngr.

Inhalt: Vorbemerkungen. — Einleitung. — Von den Stimmorganen: Muskeln, Athmungsorgane. — Von der Thätigkeit der Stimmorgane. — Die richtige Aussprache des Alphabets und kritische Folgerungen. — Das Athmen. — Schlußbemerkungen.

Grundsätze der ästhetischen Bildung des menschlichen Körpers. Praktisches Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler. Mit 98 in den Text gedruckten Abbildungen. 1 1/2 Thlr.

Inhalt: Vorbemerkungen. — Erste Abtheilung: Anatomisch-physiologische Grundbegriffe. — Zweite Abtheilung: Pädagogische Gymnastik. Die einzelnen Gliedmaßen. Sämmtliche Gliedmaßen. — Dritte Abtheilung: Aesthetische Gymnastik. Die ästhetische Plastik. Die ästhetische Mimik. — Vierte Abtheilung: Grundelemente des Tanzes. — Fünfte Abtheilung: Grundelemente der Fechtkunst. Das Stoßfechten. Das Säbel- oder Hiebfechten. — Sechste Abtheilung: Grundsätze der Bekleidung. — Siebente Abtheilung: Anwendung der in unserm Buche aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon und die Bühne.

Louis Köhler.

Die Melodie der Sprache, nach dem Leben beobachtet, in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper. Mit Berührung verwandter Kunstfragen dargelegt. 20 Ngr.

Leipzig, Verlag von J. J. Weber.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.







Druck von J. J. Weber in Leipzig.



